

الشَّعْرُ الْإِنْدَلِسِيُّ فِي عَصْرِ الطَّوَائِفِ

وأثر الثقافة المشرقية
في ترسيخ مذهب الأوائل فيه

تأليف
مُعِينُ خَلِيفِ الْقَرَّالَةِ

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الشَّعْرُ الْأَنْدَلِسِيُّ
فِي عَصْرِ الطَّوَائِفِ

١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م

عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

E- mail: daralfarouq@yahoo.com

الشعر الأندلسي في عصر الطوائف

وأثر الثقافة المشرقية
في ترسيخ مذهب الأوائل فيه

تأليف
معين خليف القرّالة

المقدمة

تطوّر الأدب في الأندلس وازدهر، ولا سيّما الشعر، وقد كان غزيراً وافراً، غطّى جميع جوانب الحياة في المجتمع الأندلسي، فكانت له قيمته العالية حتى ضاهى الشعر في المشرق وقيّمته في نفس العربي الأندلسي، إلا أن الشعر الأندلسي قد ظلّ في إطار الشعر المشرقي في تقاليده العامة في المضامين والسمات الفنية.

تأثّر شعراء الأندلس في الشعر المشرقي، وجعلوه النموذج الذي ينظمون على منواله، ويحافظون على تقاليده، ويرجعون إليه في جميع جوانبه المضمونية والفنية وخاصة شعر الأوائل الذي ترك صدقاً بارزاً له ملامحه المضيئة في شعر الأندلسيين.

أخذ الأندلسيون الشعر المشرقي، وخاصة شعر الأوائل عن طريق وسائل عديدة ساهمت في انتقاله إلى الأندلس، واهتموا به شرحاً وتحليلاً وحفظاً، واهتمّ به الأمراء والخلفاء في مكتبات قصورهم، وعلموه تلامذتهم منذ الصّبا، وأخذته الشعراء، ونظمت على منواله، فجعلته النموذج الذي يجب المحافظة عليه ومحاكاته، والصياغة على غرارهِ، وتقليده والرجوع إليه.

وقد انتقل شعر أوائل المشاركة للأندلس من خلال الرحلات المتبادلة بين المشرق والأندلس، إذ انتقل عديدٌ من الأدباء والرواة من المشرق للأندلس، ناقلين معهم الدواوين الشعرية، والكتب المتخبة، والشروح وكتب الشواهد النحوية، مثل أبي علي القالي الذي رحل للأندلس ونقل معه كما هائلاً من دواوين شعر الأوائل من المشاركة، زيادة على انتقال الأندلسيين للمشرق، ليعودوا بالأدب الوافر الذي أخذوه عن المشاركة الأمر الذي ساهم في تداول هذا الشعر بين أبناء المجتمع الأندلسي على اختلاف مستوياتهم.

كما كان لمذهب الشعراء الأوائل من المشاركة أثرٌ واضحٌ في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري بوجه الخصوص؛ لأن شعراء هذا القرن كانوا يمثلون مرحلة الازدهار والنضوج للقصيدة العربية في الأندلس.

وقد حافظ شعراء هذا القرن على تقاليد القصيدة العربية، ونسجوا قصائدهم على غرارها، وتأثروا بتلك التقاليد العامة في معظم المضامين كالوقوف على الطلل وسؤاله، وظاهرة الرفيق في المقدمة الطللية، ووصف الرحلة، وفي الغزل ووصف المرأة، والمدح والهجاء والرثاء، وشعر الملاحم والحروب.

اتكأ شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس على تلك المضامين المشرقية لتوليد معانيهم، وقد استطاعوا إظهار براعتهم الشعرية في محاكاة تلك المعاني، بل التفوق عليها في بعض المعاني، وتحويرها، وتوليد معاني جديدة منها.

أما الناحية الفنية، فقد أظهر الأندلسيون مقدرتهم على بناء قصائدهم وفق التقاليد الفنية للقصيدة العربية التي ابتكرها الأوائل مثل افتتاحية القصيدة، وحسن التخلص للموضوع العام، وحسن الختام، ومعارضة أشعار الأوائل، وتضمين أشعارهم في قصائدهم، وبناء صورهم الشعرية وفق بناء الصورة المشرقية في ألفاظها وتراكيبها.

كان لهذا التأثير الواضح للشعر الأندلسي بمذهب الشعراء الأوائل الدور البارز في اختياري لهذا الدراسة وكشف أسرارها، وتبسيط دراسة متخصصة تكشف عن مدى ذلك التماس والتواصل بين الأندلسيين في القرن الخامس وأتباعهم الأوائل من المشاركة، وبعد البحث المطول في ثنايا المصادر، لم يصل الباحث لدراسة مستقلة تناولت هذا التأثير بوجه مستقل، إلا أنه توجد بعض الدراسات التي تناولت بعض جوانب هذا التأثير مثل دراسة «إبراهيم الياسين» استيعاء التراث في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ودراسة «عمر الكفاوين» تأثير شعر امرئ القيس في

الخطاب الشعري الأندلسي، ودراسة «إحسان عباس» تاريخ الأدب الأندلسي -عصر سيادة قرطبة-، وقد كان هذا السبب في اختياري هذا الموضوع الذي يستحق الدراسة والبحث لكشف مدى تأثير الشعر الأندلسي بالشعر المشرقي، ويسعى الباحث في هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية: توضيح ما هو مذهب الأوائل من الشعراء فنيًا وتاريخيًا، وتتبع انتقال شعر الأوائل للأندلس بشتى وسائله، وعناية الأندلسيين بهذا الشعر، وكيف تدارسوه وتناقلوه، ومدى عناية الشعراء به في مجالس شعرهم، وتأثرهم في مضامينه المختلفة والإفادة من معانيه والتأثر بها، وتوليد المعاني الجديدة منها، وتحويرها، ومحافظة الشعراء الأندلسيين على السمات الفنية للقصيدة العربية التي ابتكرها الأوائل، والكشف عن مظاهر هذا الاهتمام من خلال المعارضات الشعرية، وتضمين الأشعار المشرقية والتأثر في الصورة الشعرية بكل عناصرها الفنية، استناداً لآراء النقاد في ذلك، وتبسيط النقد الحديث على النصوص الشعرية العربية القديمة، للخروج بأحكام جديدة تثري ما ذهب إليه النقد القديم، وللرد على من اتهموا شعراء الأندلس بالتقليد المحض، وعدم القدرة على التجديد.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، تناولت في المقدمة أهمية هذه الدراسة للكشف عن مدى تأثير الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري بمذهب الشعراء الأوائل، وأسباب اختيار هذا الموضوع للدراسة والبحث والمنهج العلمي الذي سلكه الباحث في هذه الدراسة.

وجاء الفصل الأول، ليتناول الحديث عن انتقال شعر الأوائل لبلاد الأندلس وسبل انتقاله إليها، وأبرز المنقولات من الدواوين الشعرية، والكتب الأدبية، والشروح، ومظاهر عناية الأندلسيين بهذا الشعر.

وتناول الفصل الثاني، مدى تأثير الأندلسيين في مضامين الخطاب الشعري المشرقي عند أوائل الشعراء وإظهار نقاط التماس التي شاع فيها التأثير أكثر من غيرها، ومقدرة الأندلسيين على مضاهاة الشعراء الأوائل، ومحاكاة معانيهم وتحويرها، وتوليد المعاني الجديدة منها.

أما الفصل الثالث، فقد تناول التأثير في الناحية الفنية، ومحافظة شعراء القرن الخامس على التقاليد الفنية للقصيدة العربية، واهتمامهم بالشعر القديم، ومعارضته، وتضمينه في قصائدهم، وبناء صورهم الشعرية على غرار الصور الشعرية التي شاعت عند الأوائل.

وأما الخاتمة، فقد تضمنت أبرز الموضوعات التي عالجتها الدراسة، وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الدراسة.

وقد اعتمدت في معالجة هذا الموضوع على المنهج التحليلي وعلى النص الشعري، لجعله المنطلق الأول في بناء الأحكام وإبداء وجهات النظر حول الموضوعات العامة في الدراسة؛ إذ لا يمكن للباحث في هذه القضية الابتعاد عن النص الشعري.

وفي هذا الجهد الذي آمل أن يكون قد أسهم في إثراء الأدب العربي الأندلسي وخدمته، لا بُدَّ من الاعتراف بأنه قد لا يخلو من النقص والزلات؛ لأن موضوع هذه الدراسة شائك وغزير وأخيراً أسأل الله التوفيق في القول والعمل، والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

مفهوم مذهب العرب الأوائل في الشعر

يشير مصطلح مذهب العرب الأوائل إلى طريقة العرب الأوائل من شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي في نظم الشعر لا ما أحدثه الشعراء المولدون والمتأخرون، أو هي الأصول الفنية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها. ويُعرّف كذلك بأنه مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، التي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيدًا^(١).

وَيُعرَفُ بأنه: التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن، وراعى تلك التقاليد، قيل عنه: إنه التزم

(١) انظر: مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٩، ج ٢، ١٣٣، ص ١٣٣؛ صبح، علي علي، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، إصدارات رابطة الأدب الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٥؛ خليف، يوسف، في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.، ص ١٠٧-١٠٨؛

عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب^(١).

ويلاحظ في المعنى المُعجمي أنه لم يُذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوحىً من المعنى اللغوي، فكما أن خشبة بيت الشعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره التي يُشير إليها المعنى الاصطلاحي تُعدُّ أيضًا بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها^(٢).

(١) انظر: الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تحقيق: قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٩، ص ١١؛ خليف، في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.، ص ١٠٧-١٠٨؛ صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي، ص ٤٥.

(٢) انظر: مصاروة، ثامر، عمود الشعر العربي بين النشأة والتأسيس، دار ناشري للنشر الإلكتروني، مكتبة الكويت الوطنية، ٢٠٠٦، ص ١.

وتشير دلالة مذهب العرب الأوائل في الشعر، إلى ارتباطه بعمود

الشعر^(١) ارتباطاً وثيقاً، وهو يشير إلى طريقة العرب القدماء من شعراء

الجاهلية وصدر الإسلام في نظم الشعر؛ وقد نشأ هذا المصطلح نتيجة

للحركة النقدية التي دارت حول مذهب الشاعر أبي تمام (ت ٢٣١هـ)، فقد

أخذ الرواة في بداية عصر التدوين، يجمعون أشعار العرب القديمة وأخبارهم

ويضمنونها مؤلفاتهم، ولا يلقون بالاً للشعر المحدث وإن كان جيداً^(٢). وقد

غذّى هذا الاتجاه جماعة من النقاد واللغويين الأوائل، من أمثال أبي عمرو

ابن العلاء، والأصمعي، وابن الأعرابي. أما في العصر العباسي الأول فقد

ظهرت حركة شعرية جديدة تزعمها بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن

الوليد، تدعو إلى مواكبة الشعر لمتطلبات العصر، وعدم إغفال المستجدات

التي طرأت على الحياة العربية نتيجة لدخول كثير من الأمم المختلفة في

الإسلام^(٣).

(١) الآمدي، الموازنة، ص ١١.

(٢) الآمدي، الموازنة، ص ١٠.

(٣) انظر: الآمدي، الموازنة، ص ١٩ - ٢٠.

وقد عمد هؤلاء الشعراء إلى التجديد في بناء القصيدة وأسلوبها، وذلك بتضمينها كثيرًا من العناصر التي عُرِفَتْ بعد ذلك باسم البديع. وعندما جاء أبو تمام (ت ٢٣١هـ) اهتم كثيرًا بالبديع وحرص على ألا يخلي شعره منه حتى آل به الأمر إلى أن أصبح زعيمًا للحركة الشعرية الجديدة. وكان يعاصر أبا تمام شاعر مشهور هو أبو عبادة البحرى (ت ٢٨٤هـ)، ولكنه كان يسير على نهج القدماء ويترسم خطاهم^(١).

ويذهب النقاد إلى أن البحرى كان أول من استخدم مصطلح عمود الشعر، عندما سُئِلَ عن نفسه وعن أبي تمام فقال: «كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقومُ بعمود الشعر منه»^(٢). وعندما وضع الآمدي (ت ٣٧٠هـ) كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري^(٣) استخدم هذا المصطلح في مقدمة كتابه عندما قال: «البحري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب

(١) الآمدي، الموازنة، ص ١١.

(٢) الآمدي، الموازنة، ص ١٥.

(٣) الآمدي، الموازنة، ص ١١، ص ٢٠.

الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»^(١). وقد أورد الآمدي في الفصل الذي عقده للحديث عن فضل البحري صفات الشعر الذي يشتمل على عناصر عمود الشعر، حيث يقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذ كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحري»^(٢).

وقد تناول موضوع عمود الشعر القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه^(٣) في أثناء حديثه عن العناصر التي تستخدمها العرب في المفاضلة بين الشعراء، وهذه العناصر هي الأسس التي

(١) الآمدي، الموازنة، ص ١١.

(٢) الآمدي، الموازنة، ص ٣٨٠.

(٣) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط، ١٩٨٠، ص ٣٤.

يتكون منها عمود الشعر. يقول القاضي الجرجاني: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبكده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»^(١).

وقد أخذ هذا المصطلح صورته النهائية على يد أبي علي المرزوقي (ت ٤٢١هـ) في المقدمة النقدية التي استهل بها شرحه لحماسة أبي تمام^(٢)، وعالج فيها عددًا من القضايا النقدية المهمة، كان من أهمها عمود الشعر، وهو أمر يعد أول محاولة جادة لتحديد عمود الشعر، وبيان عناصره،

(١) الجرجاني، الوساطة، ص ٣٣ - ٣٤.

(٢) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، (ت: ٤٢١هـ / ٥٩١م)، (١٩٩١م). شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط ١، ق ١/ ٢٠، ص ٨.

ومقياس كل عنصر من هذه العناصر، وقد استفاد في صياغته لنظرية عمود الشعر من آراء النقاد الذين سبقوه من أمثال: ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامه، والآمدي والجرجاني.

ويكشف حديثه عن عمود الشعر أو مذهب الأوائل أنه كان قد تأثر بآراء القاضي الجرجاني، حيث يقول: «فالواجب أن يُتَّبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ل يتميز تلبد الصنعة من الطريف، وقديمُ نظام القريض من الحديث»^(١). ويعدُّ المرزوقي سبعة عناصر أو أبواب تشكّل - في رأيه - عمود الشعر، وهي: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشده اقتضائهما للقافية حتى لا

(١) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٨.

منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار^(١)؛ أي أن لكل منها معياراً عاماً تقاس به نسبة التزام الشعراء بالخصائص التي يجب أن تتوفر لكل من تلك العناصر التي تتمثل في اللفظ، والمعنى، والتركيب^(٢).

وتعود هذه العناصر السبعة إلى ثلاثة محاور أساسية، هي: اللفظ، والأسلوب، والخيال، أما اللفظ فيطلب منه المرزوقي الشرف، والرفعة، والصحة والصواب، أما الأسلوب فيطلب منه المتانة، والانسجام، والألفاظ المتميزة، والقافية المواتية للمعنى، أما الخيال فيطلب منه قرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

إن قول المرزوقي يؤكد أن مذهب الأوائل يقوم على مجموعة من التقاليد الفنية من المعاني والأفكار والأخيلة والأوزان والقوافي والألفاظ

(١) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٩.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٩.

والأساليب والصور التي التزمها الشعراء من الجاهليين والإسلاميين؛ حتى

أصبحت سنة متبعة، وعُرفاً متوارثاً اقتفاهها الشعراء^(١).

(١) لمزيد من التفصيل انظر: صبح، علي علي، عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي، كتاب

يصدر عن رابطة الحديث بالقاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٥.

العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين

سبل القول على طريقة

مذهب العرب الأوائل في الشعر

لقد وجد مذهب الأوائل طريقه إلى الأندلس في مرحلة مبكرة من الوجود العربي الإسلامي هناك، فقد أشار ابن حزم إلى ذلك في معرض حديثه عن فضل الأندلس في الشعر بين سائر المظاهر الأدبية والثقافية الأخرى، إذ يقول: «ونحن إذا ذكرنا أبا الأجر جعونة بن الصمة الكلابي^(١) في الشعر لم نباه به إلا جريراً والفرزدق لكونه في عصرهما، ولو

(١) هو أبو الأجر جَعُونَةُ بن الصمة، كان مداحاً للصميل وزير يوسف بن عبدالرحمن

الفهري، ولم يلحق دولة بني أمية، وهو من قدماء شعراء الأندلس ومما وقع من شعره:

ولقد أراني من حبيبي بمنزل عالٍ ورأسِي ذو غدائر أفرُجُ

والعيش أغبَّدُ ساقطُ أفنانه والماء أطيه لنا والمرتع

الحميدي، أبو عبدالله محمد ابن أبي نصر، ت: (٤٨٨هـ / ١٠٩٥م)، جذوة المقتبس في

تاريخ علماء الأندلس، ق١ / ٢٩٣، حققه وقدم له ووضع فهارسه: إبراهيم الأبياري، =

أنصف لاستشهد بشعره فهو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة
المحدثين»^(١).

وجعونة هذا الذي ذكره كان من العرب الطارئین على الأندلس،
مداحا للصميل وزير يوسف بن عبد الرحمن الفهري في عهد الولاة، وكان
فارساً شجاعاً يسمونه عنترۃ الأندلس، ولم يبق من شعره إلا أبيات يسيرة لا
تدل على هذا الذي قاله ابن حزم^(٢).

لقد حاول ابن حزم أن يجعل الشعر الأندلسي موروثاً أندلسياً قديماً،
بدأ مع الفتح العربي الإسلامي لشبه الجزيرة الأيبيرية؛ ذلك أنه كان يدرك

= دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣؛ الضبي: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة،
ت: (٥٩٩هـ)، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، ص (٢٦١) إدارة إحياء
التراث، دار الكاتب العربي، د ط، ١٩٦٧.

(١) المقرئ التلمساني، أحمد بن محمد بن أحمد المقرئ. (١٩٨٨م). نفح الطيب من غصن
الأندلس الرطيب، ج ٣/ ١٧٧، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

(٢) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ط ٧، ص

قيمة التراث العربي الإسلامي للأندلسيين ودوره في نشأة الشعر الأندلسي،

وفي النماذج التي احتذاها، والمجالات التي كان يتناولها^(١).

على أنه يجب أن نشير هنا إلى أن ابن حزم نفسه قد أشار إلى أن الشعر المحدث قد وجد طريقه إلى الأندلس أيضاً، فاحتذى الأندلسيون طريقة المحدثين منذ أن كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحري^(٢)، ويشير ابن حزم إلى ذلك بقوله: «لو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن محمد بن دراج القسطلي لما تأخر عن شأو بشار بن برد وحبیب والمتنبی فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب وأحمد بن عبد الملك بن مروان وأغلب بن شعیب ومحمد بن شخیص وأحمد بن فرج وعبد الملك بن سعيد المرادي وكل هؤلاء فحل يهاب جانبه وحصان ممسوح الغرة»^(٣). ولا غرو في ذلك؛

(١) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٧ - ٤٨.

(٢) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٧.

(٣) المقرئ، نفع الطيب، ج ٣، ١٧٨.

إذ إن الأندلسيين كانوا يلتفتون في كل شيء إلى المشرق، فقد اتخذوا من شعر المشاركة المحدثين مثلاً يقلدونه، ونوراً يهتدون به، أي أنهم جعلوا المحدث إلى جانب شعر العرب الأوائل - موروثة لهم ينسجون على منواله، ويستوحون ما فيه، إلى مرحلة متقدمة من التاريخ الأدبي الأندلسي^(١).

لقد كانت هناك عدة عوامل مهدت للشعراء الأندلسيين تقليد مذهب العرب الأوائل في نظم الشعر كان منها^(٢):

أولاً: والمؤدبون الذين كانوا قائمين بأمر هذا الشعر القديم وتقريبه إلى دارسي الأدب

فقد كانت هناك طبقة من المؤدبين الأندلسيين الذين منهم من ارتحل أكثرهم إلى المشرق، واغترف مما فيه من علم وأدب، وعاد يدرس في جامع

(١) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٧.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر: الداية، محمد رضوان، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٧١؛ الجيلالي، سلطاني، «الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي»، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٥٣-٥٥.

قرطبة، وقرطبة يومئذ «دار القوم»^(١)، فإلى هؤلاء وإلى طبقة المؤدبين المشاركة المهاجرين إلى الأندلس وغيرهم من طلاب الحاجات، وإلى تشجيع ولاية الأمر في الأندلس، يعزى في إدخال ضروب الثقافة المشرقية بلاد الأندلس، من حديث وفقه ولغة وشعر وسير^(٢).

ومن أشهر المؤدبين الأندلسيين الذين رحلوا إلى المشرق، جودي ابن عثمان (ت ١٩٨هـ) الذي كان أول من أدخل كتاب الكسائي (ت ١٨٩هـ / ٨٠٥ م) المعروف بمعاني القرآن إلى الأندلس، وتصدر الحلقات العلمية بقرطبة، وأظهر براعته في التعليم والتلقين، فنال بذلك حظوة لدى أمراء بني أمية فقربوه إليهم وندبوه لتأديب أولادهم^(٣).

ومنهم أبو عبد الملك عثمان بن المثنى القرطبي (ت ٢٧٣هـ) الذي

(١) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٨؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

(٢) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٩.

(٣) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٢٥٦.

رحل إلى المشرق فلقي جماعة من رواة الغريب وأصحاب النحو والمعاني، وأخذ عن محمد بن زياد الأعرابي وغيره، واجتمع إلى أبي تمام فأخذ عنه ديوانه وأدخله الأندلس^(١). ومنهم أيضاً أبو عبدالله بن زيد الخشني القرطبي (ت ٢٨٦هـ) الذي طاف بلاد المشرق طلباً للعلم، فدخل مصر وبغداد، وأخذ كثيراً من كتب اللغة عن الأصمعي روايةً، ولقي الرياشي والزيادي، ورجع إلى بلاده حاملاً معه كتباً كثيرة في الحديث واللغة والشعر الجاهلي، درسها لأهل زمانه، فشهد له بفصاحة اللسان والقدرة على فهم اللغة وأشعار العرب^(٢). ومنهم أبو محمد السرقسطي (ت ٣٠٢هـ) الذي كان في مقدمة العلماء الذين أدخلوا للأندلس علماً كثيراً، وأول من عرّف أهل الأندلس بكتاب العين للفراهيدي^(٣). ومنهم أبو محمد قاسم بن عطاء البياقي القرطبي

(١) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ٣٢٤.

(٢) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ٢٨٤ - ٢٨٥؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ٣٧٦.

(٣) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ٢٨٤ - ٢٨٥؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ٣٧٦.

(ت ٣٤٦هـ) الذي رحل إلى المشرق ونزل ببغداد، فسمع من ثعلب وابن قتيبة والمبرد، وانصرف إلى الأندلس بعلم غزير، جعل طلبة العلم والأدب يشدون الرحلة إليه^(١).

وكان من أوائل الكتب اللغوية التي هاجرت بصحبتهم كتب الأصمعي والكسائي والفراء والرياشي وأبي حاتم وابن الأعرابي وكتابات الفرش والمثال في العروض للخليل بن أحمد وكتاب يعقوب بن السكيت في إصلاح المنطق ومؤلفات ابن قتيبة وأبي عبيد القاسم بن سلام، كما كان جودي النحوي وابن قاسم أول من ادخلا كتاب العين للخليل، أما في الشعر فان محمد بن عبدالله الغازي جلب الأشعار المشروحات كلها، وهاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبي نواس، وروى شعره^(٢).

ويعد أبو علي القالي (ت ٣٥٦هـ) من أشهر العلماء المشاركة الذين وفدوا إلى الأندلس، حيث استقدمه عبد الرحمن الناصر (ت ٣٥٠ - ٣٠٠هـ)

(١) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ٢٧٥.

(٢) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ص ٢٦٣، ٢٨٥.

لتأديب ابنه وولي عهده الحكم المستنصر^(١). وكان القالي قد تثقف ثقافة واسعة في المشرق، وأخذ كثيراً عن شيوخه وخاصة ابن دريد والأخفش، في وقت كان المشاركة قد قطعوا شوطاً بعيداً في جمع اللغة والشعر، كما صنع الأصمعي في أصمعياته والمفضل الضبي في مفضلياته، فحوى أبو علي ذلك كله وأدخله الأندلس، فسكن قرطبة وبها نشر علمه، فلجأ إليه الناس فسمعوا منه وتأثروا به، وألف كتباً كثيرة، أملاها عن ظهر قلبه في مواضع كثيرة، منها كتابه المعروف بـ«النوادر» وكتاب «الأمالى» وكتاب «المقصود والممدود» وكتاب «فعلت وأفعلت» وكتاب «البارع في اللغة» وكتاب «تفسير السبع الطوال»^(٢).

(١) انظر: أمين، أحمد. (١٩٦٩م). ظُهر الإسلام، ج ٣، الطبعة الخامسة، د م، بيروت. ظهر الإسلام، م ٢، ص ٢٢.

(٢) انظر: القفطي: الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، ن (٦٢٤هـ). (١٩٨٦م)، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج ٢ / (١١٨-١١٩)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، (١ / ٢٠٥-٢٠٦)؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ١٩٨؛ المقرئ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ٤ / ٨٤ - ٨٥؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٥٤.

وقد أدخل القالي معه إلى الأندلس عدداً كبيراً من الكتب والدواوين الشعرية، التي ذكر أسماءها ابن خير الإشبيلي في فهرسته، وهي «شعر ذي الرمة، وشعر عمرو بن قميئة، وشعر جميل، وشعر أبي النجم العجلي، وشعر معن بن أوس المزني، وشعر الحطيئة، وشعر النابغة الذبياني، وشعر علقمة بن عبدة التميمي، وشعر الشماخ بن ضرار، ونقائض جرير والفرزدق، وشعر الأعشى ميمون بن قيس، وشعر عروة بن الورد، وشعر المثقب العبدى وشعر مالك بن الريب المازني، وشعر النابغة الجعدي، وشعر كثير عزة، وشعر ابن حجر التميمي، وشعر القطامي، وشعر الأخطل، وجزء من شعر عمرو بن شاس، وشعر عدي بن زيد العبادي، وشعر عبدة بن الطبيب، وشعر تميم بن أبي بن مقبل وشعر الأفوه الأودي، وشعر زهير بن أبي سلمى، وشعر عبيد بن الأبرص، وشعر المرقش الأكبر والأصغر، وشعر سلامة بن جندل، وشعر قيس بن الخطيم، وشعر الطرماح بن الحكيم الطائي، وشعر امرئ القيس، وشعر دريد بن الصمة، وشعر أبي جلدة، وخمسة أجزاء من شعر رؤبة، وأربعة عشر جزءاً من شعر الهذليين، وشعر عمر بن أبي ربيعة

المخزومي، وشعر أبي النواس، وشعر جرير، وشعر طرفة بن العبد، وشعر طفيل الغنوي، وجزء من شعر أبي تمام بن أوس^(١).

وحمل أبو علي القالي معه أيضاً عدداً من كتب الأخبار، مثل «أخبار نبطويه وتقع في ثمانية وعشرين جزءاً، وخمسة أجزاء من أخبار ابن الأنباري، وسبعة أجزاء من ابن أبي الأزهري، وثمانية وخمسين جزءاً من أخبار ابن دريد، وجزأين من أخبار وإنشادات عن الأخفش والمدخل للمبرد، والمهذب للدينوري، وكتاب الأحباس لأبي نصر، وجزءاً فيه عدة من أيام العرب ومعاني الشعر للباهلي وكتاب البهي للفراء.. والضيفان لثعلب، والعروض لابن درستويه»^(٢).

وهي كتب كان لها أثر كبير في تعضيد المدرسة الشعرية القائمة على

(١) انظر: فهرست ابن خير، الأشبيلي ٣٩٥ - ٣٩٧، الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٥٤ - ٥٥؛ مصطفى عليان عبدالرحيم، تيارات النقد العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص ٢٠ - ٢١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤م، ص ٢٠ - ٢١.

(٢) انظر: ابن خير، الأشبيلي فهرست، ص ٣٩٨ - ٣٩٩.

اتباع مذهب العرب^(١)، فبهذه الدواوين الشعرية التي يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب، وبهذه الكتب اللغوية التي أدخلها وأملأ بعضها في حلقات المتأدين والمتعلمين، يعد القالي «أول من أسس علوم اللغة وآدابها في الأندلس، وعليه تخرجت الطبقة الأولى من اللغويين وأكابر الأدباء في هذه البلاد»^(٢).

ودخل الأندلس في مطلع القرن الخامس الهجري ثابت بن محمد الجرجاني الذي نزل بالأندلس في سنة (٤٠٦هـ / ١٠١٥م) وكان فيلسوفاً فليسياً، ماهراً في اللغة والأدب وحفظ الشعر الجاهلي والإسلامي. وقد أملأ ثابت شرحاً لكتاب الجمل للزجاجي، كما شرح الحماسة لأبي تمام حبيب ابن أوس الطائي، وقد أسهم بدور مهم في ازدهار الدراسات اللغوية والأدبية بما قدمه من شروح لغوية لكتابين مهمين^(٣).

(١) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٥٤.

(٢) حسن، إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الأندلس، م ٣، ص ٤٧٦.

(٣) انظر: ابن بسام الشنتريني، الذخيرة، ق ٤، ج ٧، ص ٩٠.

ثانياً: تدريس الشعر العربي المشرقي القديم من الجاهلية إلى

نهاية العصر الأموي

فقد اشتغل عدد من المؤدبين والعلماء الأندلسيين والوافدين

المشاركة بتدريس دواوين الشعراء القدماء والمجاميع الأدبية والمصادر

التراثية التي يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب، الشعر القديم في

مجالسهم، وقد أورد أبو بكر الزبيدي (ت ٣٧٩هـ) أسماء جماعة من العلماء

الذين اشتغلوا بتدريس الشعر القديم وإقراءه في حلقات الدرس المنتشرة في

مساجد قرطبة وغيرها من المدن الأندلسية، ومن هذه الحلقات كان يتخرج

العلماء والشعراء. فمنهم أبو عبدالله الغابي الذي «كان من أحفظ الناس

لأخبار أهل الأندلس وإشعار شعرائهم... وكان يُقرأ عليه شعر حبيب»^(١).

ومحمد بن عبدالله المعروف بابن الأصفر الذي كان ذا «بصر بمعاني شعر

حبيب وغيره من إشعار المحدثين»^(٢)، وأبو العباس الطيحي (ت ٣٥٢)

(١) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٢٩٠.

(٢) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٣٠٤.

الذي كانت له طريقة في الإقراء والتدريس تتميز ببسط معاني الشعر وتقريبها، فقد «كان بصيراً بمعاني الشعر حسن التلقين لم يتبلد فهمه عنها، وكان يقربها ويضرب الأمثال، حتى عُرف بذلك»^(١)، ويدل هذا الأمر على مهارة في طريقة التدريس، وتمكن من مادة الشعر العربي القديم.

وكان من أشهر الحلقات العلمية التي كان يقرأ فيها الشعر العربي القديم والمحدث ويدرس كما مرَّ هي حلقة أبي علي القالي، فقد أقرأ ما جلبه من الدواوين في حلقة الكبيرة في المسجد الجامع في قرطبة، وعنه اخذ كثير من طلبة العلم الأندلسيين الذين أشاعوا بين الأندلسيين الشعر القديم الذي كانوا قد تلقوه^(٢).

وأدخل صاعد بن الحسن البغدادي (ت ٤١٧ هـ) إلى الأندلس طريقة جديدة في تدريس الشعر الجاهلي تلخص في أن يقرأ الطالب القصيدة

(١) انظر: انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٣٠٤.

(٢) انظر: محمود، نافع. (١٩٩٠). اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث

الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، الطبعة الأولى، ص ٩ - ٣١.

ثم يسأله أستاذه عن معاني الألفاظ فيقوم بالشرح معتمداً على قائمة من المعاني يكون قد استخرجها من المعاجم العربية^(١).

وقد تكونت في مجالس أولئك المؤدبين نواة حركة نقدية ساذجة، فهم الذين كانوا يشرحون الشعر العربي المشرقي القديم من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي لطلبتهم ويتكلمون في معانيه ويقربونها ويضربون الأمثال فيها، ويتبعون ما فيها من المآخذ اللغوية والنحوية، وهم بذلك مكنوا للنماذج الشعرية المشرقية القديمة في البيئة الأندلسية^(٢).

إن ما كان يجري في هذه المجالس والحلقات العلمية يشير إلى أن حفظ الأشعار العربية القديمة، وعلم معانيها ومعرفة ما فيها من خبر ولغة وأغراض بلاغية وميزات فنية شكل جزءاً مهماً مما كان يقرر على طلبية

(١) انظر: بالنشأ، آنخل جنتالث. (١٩٥٥). تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، من مختارات الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ص ٦٦.

(٢) انظر: عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص ٥١.

العلم، الذين كانوا يأخذون أنفسهم بما بحفظ ودراية ما يدرسون^(١). وقد كان لذلك أثر كبير في صقل المواهب الشعرية لدى الأندلسيين، وتنمية ملكة النظم لديهم، وبالتالي في تعزيد المدرسة الشعرية القائمة على اتباع مذهب العرب الأوائل^(٢).

لقد وفرت دراسة الشعر العربي القديم فرصة علمية غنية للأندلسيين في جانبين، يتعلق الأول منهما بصقل موهبة شعرائهم المطبوعين واستعدادهم لصناعة النظم، من خلال اتجاههم إلى التراث الشعري العربي القديم، والعناية به على مستوى الحفظ والرواية والدارسة. أما الثاني فيتعلق

(١) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

(٢) لقد تنبه بعض من النقاد العرب القدامى إلى أهمية رواية الشعر القديم ودراسته في تنمية ملكة النظم لدى الشاعر، حول ذلك انظر: ابن طباطبا العلوي، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ)، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول، منشأة المعارف الإسكندرية، ط ٣، د.ت، ص ٤١، ٤٨؛ ابن رشيقي القيرواني، أبو علي الحسن بن علي الأزدي (ت ٣٤٦ هـ)، العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط، ١٩٥٥، ج ١، ص ١٣٤.

بتوظيفهم لغة هذا الشعر وصوره ومضامينه في التعبير عن تجاربهم الشعرية^(١).

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب التي أدخلت إلى الأندلس، خاصة كتب الشعر قد أسهمت في تثقيف النشء الأندلسي، الذي كان يتطلع إلى معرفة ما وصل إليه المشاركة في مذهبهم الشعري، ويبدو للدارس أن هذه الكتب اللغوية والدواوين الشعرية كانت تؤلف إرهاصات أولية، مهدت لرسوخ المدرسة القالية التي كانت لها - فيما بعد - آثار بعيدة في الدوائر العلمية والأدبية الأندلسية.

ثالثاً: نشاط حركة تجارة الكتب بين المشرق والأندلس

لقد أسهم بعض التجار المشاركة الراحلين إلى الأندلس في تنشيط حركة تجارة الكتب بين المشرق والأندلس؛ إذ كانوا قد لاحظوا إقبال الأندلسيين عامة، وولاة الأمر منهم خاصة على شراء الكتب العربية

(١) انظر: النصراوي، كريم عبدالواحد، مهنات ملكة الشاعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، مجلة جامعة أهل البيت، العراق، م ١، ٢٠٠٥، ص ١٣٦-١٤٤.

المشرقية، على اختلاف مجالاتها العلمية، ومنها أمات المصادر الأدبية ودواوين الشعراء القدماء والمحدثين والمجاميع الأدبية وغيرها، فجلب هؤلاء التجار معهم إلى بلاد الأندلس كثيراً من مصنفات أهل المشرق^(١)؛ ذلك أن هذا النوع من التجارة كان يدر عليهم أرباحاً مجزية. وقد عمل ذلك على توسيع انتشار الثقافة المشرقية بين الأندلسيين على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية^(٢).

وكان المشرق الإسلامي قد شهد خلال القرون الثالث والرابع والخامس للهجرة تطوراً وازدهاراً حضارياً وعلمياً كبيراً شمل عدداً كبيراً

(١) انظر: ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٢٩٠؛ السامرائي، خليل إبراهيم، وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، ص ٣٢٨، دار الكتاب الجديد، بيروت، د. ط، ٢٠٠٠؛ عبدالبديع، لطفي؛ وآخرون، الإسلام في المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط، ٢٠١٢، ص ٧٣-٧٥؛ أدهم، علي، عبد الرحمن الداخل، ص ١٧٥، تقديم: عباس محمود العقاد، دار الهلال، القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٤، ص ١٧٥؛ عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص ٦٢.

(٢) عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص ٦٢.

من المجالات الثقافية والأدبية. وأزهرت حركة الترجمة عند العرب المسلمين بعد أن أسس الخليفة العباسي المأمون (١٩٨-٢١٨ هـ / ٨١٣-٨٣٣ م) بيت الحكمة. وأهتم الخلفاء العباسيون بترجمة المصنفات العلمية لمشاهير العلماء اليونان من أمثال أبقراط وجالينوس وأفلاطون وأرسطوطاليس، وكانوا يبعثون العلماء إلى أوروبا لشراء الكتب وجلبها إلى بغداد الأمر الذي ساعد على نشر الثقافة والعلوم اليونانية بين المسلمين والحفاظ عليها كما ساعد كذلك على تنشيط حركة التبادل الثقافي بين أهل الأندلس وأهل المشرق الإسلامي.

ومن العوامل التي أدت إلى ازدهار تجارة الكتب ورواجها بين المشرق وبلاد الأندلس اهتمام الخلفاء والأمراء والميسورين من أهل الأندلس بإنشاء المكتبات العامة والخاصة في القصور والمنازل. ويعد الخليفة عبد الرحمن الناصر من أشهر الخلفاء الأمويين الذين اهتموا بجمع الكتب وشغفوا بها وبعثوا إلى الأمصار في طلبها. وفي عصره قدم إلى

الأندلس أبو علي القالي كما سبق في سنة ٣٣٠هـ / ٩٤١م، وجلب معه عدداً كبيراً من المصنفات القديمة. وفي عصره دخلت الكتب الطبية من المشرق، وجميع العلوم^(١).

كما تشير المصادر إلى اهتمام الخليفة الحكم المستنصر وعنايته بجمع الكتب وحبه للعلم والعلماء. فقد وفق الحكم في تأسيس مكتبة كبيرة جداً، فقد كان يبعث في طلب الكتب عدداً كبيراً من الوراقين والتجار إلى شتى الأقطار مثل بغداد والبصرة ومصر وغيرها من ديار المشرق، ليتاعوا له كل ما تصل أيديهم إليه من الكتب القديمة والحديثة في العلوم المختلفة، وكان الحكم حريصاً على تزويد مكتبته بمختلف المصنفات العلمية والأدبية من مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ومن ذلك أنه بعث ألف دينار عيناً ذهباً لأبي الفرج الأصفهاني يلتمس منه نسخة من كتاب الأغاني^(٢). وقد

(١) الفَيّومي، محمد إبراهيم، تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٢٧.
راضي، علي محمد، الأندلس والناصر، ١٧٥، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط)،
١٩٦٧، ص ٦٧.

(٢) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٦٦.

أصبحت مكتبة الحكم المستنصر مركز إشعاع ثقافي في الأندلس^(١)؛ وبلغ ما فيها أربعمائة ألف مجلد، وكان فهرسها في أربعة وأربعين مجلداً^(٢).

ومن الأمراء الأندلسيين في القرن الخامس الذين اهتموا بجمع الكتب في الأندلس وشجعوا على جلبها من كل مكان المظفر أبو بكر محمد ابن عبدالله بن مسلمة المعروف بابن الأفطس (توفي سنة ٤٦٠هـ/١٠٦٨م) صاحب بطليوس. وينقل المقرئ عن ابن الأبار أن المظفر كان محباً لأهل

(١) انظر: ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي، ت (٦٥٨هـ). (١٩٨٤). الحلة السيرة في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولى للهجرة إلى المائة السابعة، وضع حواشيه وعلق عليه: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ج ١، ص ٢٠٢؛ الأندلسي، صاعد أبو القاسم بن أحمد، طبقات الأمم، ص ١٠٢، تحقيق: حياة علوان، دار الطليعة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٥، ص ١٠٢؛ المقرئ: نفح الطيب، ج ١، ص ٣٨٥-٣٨٦؛ عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٦٦ - ٦٧.

(٢) الحجي، عبدالرحمن، التاريخ الأندلسي، ص ٣١٧، دار القلم، بيروت، (د. ط)، ١٩٧٦، ص ٣١٧؛ هاشم، زكريا، فضل الحضارة الإسلامية والعربية على العالم، ص ٢٧٢، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص ٢٧٢. صلاح الدين خودابخش: حضارة الإسلام، ص ١٤٩، عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٦٦.

العلم، جماعة للكتب، ذا خزانة عظيمة^(١). ومن المكتبات الخاصة في هذا العصر «مكتبة أبي جعفر بن عباس، الذي جمع من الدواوين العلمية ما لم يكن عند ملك، ومجاهد العامري، الذي جمع من دفاتر العلوم خزائن جمة، وكان لأبي محمد الأروشي همّة عالية في أقتناء الكتب وجمعها، وجمع من ذلك شيئاً عظيماً، وقد ساهمت هذه المكتبات في ازدهار الحركة الفكرية، وخلق وعي علمي شامل في الأندلس»^(٢)

رابعاً: وضع الأندلسيين شروحاً للشعر العربي القديم والمجاميع

الأدبية المشرقية القديمة

لقد عمد عدد من اللغويين والأدباء الأندلسيين الذين عرفوا بـ«الضبط في النقل والدقة في الجمع والتثبت في الرواية»^(٣)، إلى شرح عدد

(١) المراكشي، عبد الواحد بن علي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص ١٢٨، تحقيق:

محمد سعيد العريان، دار الكتاب، الدار البيضاء، (د. ط)، ١٩٦٣، ص ١٢٨.

(٢) القيسي، فايز، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص ٦٣ - ٦٤، دار

البشير للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٨٩.

(٣) الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

كبير من الشروحات اللغوية والأدبية لأمات المصادر الشعرية المشرقية ودواوين الشعراء المشاركة الذين كانوا من أتباع مذهب الأوائل^(١)، وكان من أبرزهم عبدالله بن سليمان بن المنذر بن سالم القرطبي المعروف بدَرْوَذ (ت ٣٢٥هـ) الذي شرح كتاب الكسائي^(٢)، وأحمد بن أبان بن السيد اللغوي الأندلسي (ت ٣٨٢هـ)، الذي كان قد أخذ عن أبي علي القالي وغيره من علماء الأندلس، وشرح كتاب الأخفش^(٣).

وأبو الحسن علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨هـ) الذي شرح كتاب الحماسة لأبي تمام^(٤).

(١) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

(٢) انظر: بغية الوعاة، ص ٢٨٣.

(٣) انظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، الوافي بالوفيات، نشر هملوت ريتز، باعتناء د. إحسان عباس، قسبادن: دار النشر فرانرشتايز، ١٩٦٩م، ج ٦، ص ١٩٨.

(٤) انظر: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت ٩١١هـ / ١٥٠٥م)، (١٩٦٤). بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج ١، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، القاهرة، ص ٣٢٧؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧٣.

ويوسف بن سليمان بن عيسى الأعلام الشتمري (ت ٤٧٦هـ) الذي

شرح أبيات الجمل للزجاجي شرحاً مفرداً^(١)، وشرح ستة دواوين لأشهر

شعراء الجاهلية، وفحولهم، وهم: امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وعلقمة بن

عبد التميمي الفحل، وزهير بن أبي سلمى، وطرفة بن العبد البكري، وعنزة

ابن شداد العبسي^(٢).

وأبو عبيد الله عبدالله بن عبدالعزيز بن أبي مصعب البكري (ت

٤٨٧هـ) الذي له شروح على كتب منها، كتاب النوادر للقالبي وأمثال أبي

عبيد^(٣)، والوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي (ت ٤٩٤هـ) الذي شرح

الأشعار الستة الجاهلية^(٤)، وأبو محمد عبدالله بن السيد البطليوسي (ت

(١) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص ٤ / ٥٩ - ٦٠.

(٢) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص ٤ / ٥٩ - ٦٠؛ ابن خير، الفهرست، ص ٣٥٨.

(٣) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ٢٨٥.

(٤) انظر: البطليوسي، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب (ت ٤٩٤هـ)، الأشعار الستة الجاهلية،

تحقيق ناصيف سليمان عواد ولطفي التومي، منشورات المعهد الألماني للأبحاث

الشرقية، بيروت - ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م.

٥٢١هـ) صاحب شروح عديدة أهمها شرحه على كتاب أدب الكاتب لابن

قتيبة^(١)، وأبو الحسن علي الأنصاري المعروف بابن الباذش (ت ٥٢٨هـ)

وله شرح على كتاب الإيضاح لأبي علي الفارسي^(٢).

ولقد أسهمت هذه الكتب المشروحة على اختلافها في توضيح

المسائل اللغوية والشعرية وتقريبها إلى أذهان الأندلسيين، كما أسهمت في

إثراء مواهب الشعراء الأندلسيين؛ ذلك أن الأديب أو الشاعر لا يكفيه فهم

الشعر أو حفظه في إبداعه الفني إلا إذا كان على دراية ومعرفة بقضايا اللغة

والنحو.

لقد كانت هذه الكتب المشروحة من العوامل التي مهدت للشعراء

الأندلسيين سبل القول على طريقة مذهب العرب في الشعر^(٣)، وساعدت في

الوقت نفسه على وجوده واستمراره في الأندلس.

(١) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص ٢ / ١٤١؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ٢٨٨.

(٢) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ١٣٨.

(٣) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

اتخاذ معايير عمود الشعر العربي القديم

أساساً للحكم على شعر الأندلسيين

ومن مظاهر اهتمام الأندلسيين بمذهب العرب الأوائل اتخاذهم معايير الشعر العربي القديم أساساً للحكم على أشعار شعرائهم، التي كانت تقال في مجالس الشعر المعقودة في قصور الأمراء، ومن ذلك أن القاضي محمد بن عباد أظهر تعجبه بما أورده بعض شعرائه من ألفاظهم ومعانيهم، ونقد على ابن عبدالعزيز قوله في تشبيه الأتحيوان في قوله^(١):

فالنرجس الغرض تبر في صفرة منه محضه
والأقحوان ييـاض كأنه سمط فضه

فقال القاضي بن عباد يعرض بابن عبدالعزيز ويعاتبه في عدم المقاربة

(١) ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. (٢٠٠٠م). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق ٢/ ٣، ١٦١-١٦٢، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى.

بين المشبه والمشبه به في قوله المذكور:

أبلغ شقيقي عني مقالـةً لتمضه

بأن وصف الأقاحي الذي وصفت لم أرضه

هلا وصفت الأقاحي بأكؤسٍ من فضه

ونقد أبو سالم العراقي وكان حاضراً في مجلس من مجالس المعتمد

ابن عباد، غياب تناسق اللفظ مع المعنى وأدائه له، في بيت لابن عمار، يقول

فيه^(١):

سجايك إن عافيت أندى وأسمح وعذرك إن عاقبت أجلى وأوضح

وختمها بقوله:

وبين ضلوعي من هواه تميمة ستنتفع لو أن الحمام يجلح

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢/ج ٣، ص ٣١٩-٣٢١.

فجعل من بالحضرة من أعداء ابن عمار يتتقدون الشعر ويطلبون له
عيب ويقولون: أي معنى أراد؟ ما قال شيئاً ولا كاد: فقال لهم المعتمد: مهما
سلبه الله من المروءة والوفاء، فلم يسلبه الشعر، إنما قلب بيت الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تيممة لا تنفع

فسكت القوم إلا أبا سالم العراقي فانه جعل يتمضغ بقوله في
القصيدة:

ولم لا وقد أسلفت ودأ وخدمة يكران في ليل الخطايا فيصبح

ويقول: ما معناه، وهلا بدل هذا اللفظ بسواه، فتعبث به المعتمد
متحدياً أن يغير العبارة، بقوله: أبا سالم أزله

وعمد بعض الأمراء الأندلسيين إلى اتخاذ المفاضلة بين شعرائهم
وشعراء المشرق القدماء أسلوباً للحكم على جودة أشعارهم، ومن ذلك ما
أنشده عبد الجليل بن وهبون من قصيدة يمدح بها الرشيد بن المعتمد بن

عباد^(١):

قل للرشيـدِ وقد هبَّت عوارفُهُ أسرفْتَ يا ديمةَ المعروفِ فاقصدِ

أشكو إليك الندى من حيث أشكرُهُ لو فاضَ فيضاً على البحـرينِ لم يزدِ

وقد تناول ابن عبد الجليل مدلاً بقوله غير محتسب لأحد فيه حسناً.

ف قيل له: فأين أنت من قول أبي عبادة ويقصد البحري:

تَنصَّبَ البرقُ مُختالاً، فقلتُ له: لو جُدتَ جُودَ بني يَزْدَادَ لم تَزِدِ

قال: فبدا عبوسه، وتضاءل حتى كدت أدوسه، وقال: كسرتني والله،

لو خطر هذا على بالي ما قلت ذلك.

وتكشف هذه الأمثلة وغيرها عما كان يحظى به الشعر العربي القديم

من تقدير وإكبار لدى الأندلسيين الذين اتخذوا معايير الجودة فيه أساساً

للحكم على جودة شعر الأندلسيين.

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢/ ج ٣، ص ٣٧٥-٣٧٦.

لقد كان من نتائج ذلك أن اتكأ بعض شعراء الأندلس في مذهبهم الشعري- كما أشار ابن حزم في حديثه عن الشاعر جعونة بن الصمة الكلابي^(١) - على ما روه من نماذج شعرية لشعراء جاهليين وإسلاميين وأمويين وما درسوه وجمعوه من جزازات لهم؛ ذلك أنهم وجدوا فيها الأنموذج الشعري الذي يحتذى، والمنارة الأدبية التي بها يهتدى، فغلب على كثير من قصائدهم طابع مذهب الشعراء العرب القدامى، من أمثال امرئ القيس، وطرفة بن العبد وعنترة العبسي، وذو الرمة وغيرهم ممن كان لهم الفضل في توجيه شعراء الأندلس. كما يستطيع الباحث أن يقف على تلاقي نماذج من الشعر الأندلسي مع نماذج من الشعر العربي القديم، من حيث الصفات العامة والموضوعات الشعرية المتعارف عليها من مدح وثناء وغزل وهجاء، ويؤكد هذا ما ذهب إليه ابن بسام في كتاب الذخيرة حين قال: «إن أهل هذا الأفق - الأندلس - أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة حتى لو نطق بتلك الآفاق غراب،

(١) انظر: المقرئ، فح الطيب، ج ٣ / ١٧٧؛ عباس، رسائل ابن حزم الأندلسي، ج ٢ / ١٨٧،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧.

أوطن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتاباً
محكماً»^(١).

ولكن يجب ألا يفهم من قول ابن بسام السابق أن عمل الشعراء
الأندلسيين كان محض محاكاة جامدة، وأن احتذاءهم الشعراء المشاركة
وتأثرهم بهم وتقليدهم إياهم يعني انعدام الشخصية الأدبية الأندلسية، بل
كان ذلك إعجاباً بالاتجاه الشعري المشرقي القديم أولاً، ورغبة في أثبات
مقدرتهم وتفوقهم الفني ثانياً.

إن عمل الشعراء الأندلسيين لم يكن محض محاكاة جامدة لما كان
يصلهم من نماذج شعرية مشرقية، فهم كانوا قد عادوا إليها واتصلوا بها،
وتمثلوها وأفادوا منها، مدفوعين في ذلك بشعور الانتماء إلى الأصل
والرغبة في استمرار الارتباط به. وجاءت محافظتهم على التقاليد الفنية
للشعر العربي القديم صورة من صور هذا الانتماء؛ ذلك أن ظاهرة تقليد
الشعراء الأندلسيين لها مرتبط بالشكل والموضوع دون المضمون؛ أي

(١) انظر: ابن بسام، الذخيرة، ق ١ م ١ ص ١٢-٢٠.

مرتبط بمنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وأخلاقياتها، لا بمعانيها وصورها التي كانت في معظم الأحيان وليدة الطبيعة الأندلسية، فلم تكن حياة الشعراء الأندلسيين في وسطهم الاجتماعي، بسيطة قريبة من حياة البداوة، وإنما كانت حياتهم حياة أندلسية متحضرة، فأصابعهم مع تقدم الزمن وتطور الحضارة ما أصاب شعراء بغداد في عصر بني العباس، فأصبحوا يصطنعون الجديد في الرثاء والغزل والمجون والخمر ووصف الطبيعة^(١)

لقد كان ذلك الأمر تعبيراً عن أ كبار الأندلسيين للإنتاج الشعري المشرقي من جهة، وتأكيداً لوحدة المنابع الفكرية والثقافية من جهة ثانية، وأن الأدبين المشرقي والأندلسي مكتوبان بلغة واحدة هي اللغة العربية، فضلاً عن أن الصلة الثقافية والعلمية الوثيقة بين المشرق والأندلس كانت قوية متينة مستمرة طوال العصور التاريخية^(٢).

(١) هيكل، الأدب الأندلسي، ص ١٥؛ سلطاني، «الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي»، ص ٥٧-٥٨.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٣ - ٦٢.

الفصل الثاني

تأثير مذهب الشعراء الأوائل

في مضامين الشعر الأندلسي

لقد كان الشعراء الأندلسيون يولّون وجوههم دائماً نحو المشرق،
يقلّدون شعراءه في مذاهبهم ومناهجهم، ولعلّه من أجل ذلك شاعت عندهم
فكرة معارضة قصائد المشاركة^(١) في شكلها ومعانيها. فالأندلس تستعير من
المشرق موضوعات شعرها ومعانيه وأساليبه، وكل ما يتصل به.

وإلى ذلك يشير ابن بسام بقوله:

«إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى

أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة^(٢)، حتى لو نعى بتلك الآفاق

(١) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة العاشرة «طبعة منقحة»، دار
المعارف، كورنيش النيل - القاهرة، ١٩٩٠، ص (٤٣٤-٤٣٥).

(٢) هو قتادة بن دعامة بن عكابة السدوسي، كان من حفاظ زمانه، وقد كان من علماء الناس
بالقرآن والفقه، وكان قدوة المفسرين والمحدثين؛ وقيل هو أبو الخطاب السدوسي

غُرَاب، أَوْ طَنَّ بِأَقْصَى الشَّامِ وَالْعِرَاقِ دُبَاب، لَجَثَوْا عَلَى هَذَا صَنَمًا، وَتَلَّوْا
ذَلِكَ كِتَابًا مُحَكَّمًا، وَأَخْبَارَهُمُ الْبَاهِرَةَ، وَأَشْعَارَهُمُ السَّائِرَةَ، مَرَمَى الْقَضِيَّةِ
وَمُنَاخِ الرَّذِيَّةِ»^(١).

على أنه يجب الإشارة إلى أن الإبداع الأدبي في الأندلس قد تجلّى
في ابتكار الأوزان الجديدة التي تتعلق بالموشح من حيث الإيقاع والوزن، أما

البصري الضيرير الأكمه، روى الحديث عن مجموعة من العلماء الثقات ورووا عنه، =
وهو حجة بالإجماع، وُلد سنة (٦٠هـ)، وتوفي سنة (١١٨هـ)، وكان رأساً في العربية
والغريب وأيام العرب وأنسابها؛ انظر الذهبي، الإمام شمس الدين أحمد بن عثمان
الذهبي، ت (٧٤٨هـ / ١٣٧٤م)، سِيرَ أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوطي
(ج ٥/ ١٦٩-١٨١) الطبعة الخامسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٠م، وفي طبقات
علماء الحديث قال قتادة: «ما قلت لمحدث قط: أعِدْ عَلَيَّ، وما سمعتُ أذناي شيئاً قطُّ
إلا وعاءهُ قلبي»، الدمشقي الصالح، الإمام أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عبد الهادي
(ت ٧٤٤هـ / ١٣٧٠م) طبقات علماء الحديث، تحقيق: أكرم البوشي وإبراهيم الزبيق،
(ج ١ / ١٩٥-١٩٨) الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٦.

(١) ابن بسّام: الذخيرة، (ق ١ ج ١ / ١٩-٢٠).

من حيث المعاني، فقد تفوّق الشعراء الأندلسيون في جانبيين هما: شعر الطبيعة، ورثاء المدن^(١).

وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء الأندلسيين الذين اقتصروا في شعرهم التقليدي على أوزان المشرق وموضوعات الشعر المشرقية، فاستندوا إلى المعاني والأخيلة المشرقية إلى حدّ يصعب معه التمييز بين المشرقي والأندلسي إذ: «لو أغمضنا أعيننا وجهلنا قائل القصيدة: أهو شرقي أم أندلسي، لم نكد نحكم حكماً صحيحاً جازماً على الشاعر أغربي هو أم شرقي، ولذلك كثيراً ما تنسب بعض الأبيات إلى أندلسي، وينسبها بعضهم إلى مشرقي لعدم التمييز الواضح حتى عند الخبراء»^(٢).

لقد كانت محافظة الشعراء الأندلسيين على تقاليد الشعر العربي ومقوماته الفنية تمثل مرحلة طويلة من مراحل الشعر الأندلسي، وذلك من

(١) انظر: ضيف، الفن ومذاهبه، ص ٣٨٣.

(٢) أمين، أحمد، ظُهر الإسلام، الطبعة الخامسة، دم، بيروت، ١٩٦٩م، ج ٣ / ١٠٤-١٠٥.

أجل المحافظة على التقاليد الفنية للقصيدة العربية، وليس لمجرد التقليد^(١).

وليس غريباً أن يشيع مثل ذلك التفكير المحافظ بين أبناء الأندلس الشعراء، شأنهم بذلك شأن أقرانهم من الأندلسيين الذين حافظوا على تقاليدهم المشرقية في شتى مناحي الحياة، وبما أنه لا يمكن عزل الأندلس عن الثقافة العربية الإسلامية في شتى المجالات الثقافية والاجتماعية والدينية، لذلك لا يمكن عزل الأدب الأندلسي عن أصله وجذوره العربية، فهو فرعٌ على أصل، لذلك كانت تعابير الأندلسيين عن مشاعرهم مشابهة لتلك التعابير المشرقية القديمة، فعندما تتور نفس الأندلسي في الفخر والحماسة تجدها كحماسة المشرقيين وفخرهم، وكذلك الغزل والمدح والهجاء والرثاء، ويقوم هذا التأثير على القواعد الثابتة التي تفصل بين التقليد

(١) الدقاق، ملامح الشعر الأندلسي، (٦٥-٦٧).

من جهة، والمحاكاة والتأثر والتناص من جهة أخرى، بكل موضوعات
الشعر الأندلسي.

الغزل

يعدُّ موضوع الغزل من الموضوعات الشعرية التي تأثّر بها الشعراء الأندلسيون بمذهب الأوائل من الشعراء المشارقة، فقد عمد الشعراء الأندلسيون إلى التأثر بالنصوص الشعرية التي نظمها شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي في الغزل، إذ ليس -على حدّ قول ابن بسام-: «الفضلُ على زمنٍ بمقصور؛ وعزیزُ عليّ الفضل أن يُنكر، تقدّم به الزمان أو تأخّر، ولحي الله قولهم: الفضل للمتقدم، فكم دُفِنَ إحسان، وأُخِملَ فلان، ولو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدمين، لضاع علمٌ كثير، وذهب أدبٌ غزير»^(١).

لقد استطاع الشعر الأندلسي التعبير عمّا يدور في خلد الأندلسيين من مشاعر وعواطف تحاكي معاناتهم مع مَنْ يحبّون، والشاعر الأندلسي كغيره من الشعراء السالفين يُعبّر عن عواطفه تجاه محبوبه ويصوّر لنا حالته

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق ١ ج ١/ ٢٣).

النفسية، وفق سعادته وعدمها. ولقد جاء شعر الغزل الأندلسي في القرن الخامس الهجري يمثل اتجاهين مختلفين عن بعضهما هما: الاتجاه المحافظ ويظهر هذا الاتجاه في الغزل العذري العفيف المحافظ على التقاليد والأعراف الاجتماعية، والاتجاه الآخر هو الغزل الحسي الماجن الذي يركّز على وصف الجسد والتمتع به في ليالي السمر ومجالس الخمر، ومهما اختلفت ميول الأندلسيين وتباعدت، تبقى معاني أوائل المشاركة مؤثرة في غزلهم وظاهرة في اشعارهم، وهذا الأمر لا يقصر الفضل على المتقدمين، ولكن المعاني مطروحة أمام الجميع ومنها ينهلون، وستعنى الدراسة في ايضاح مدى تأثر الأندلسيين في غزلهم بمعاني الأوائل من الشعراء المشاركة، وكيف استطاع الأندلسيون محاكاة تلك المعاني، ففي قول ابن شهيد التالي:^(١)

وَلَمَّا تَمَلَّأْ مِنْ سُكْرِهِ وَنَامَ وَنَامَتْ عُيُونُ الْعَسَسِ

(١) ابن شهيد الأندلسي، الديوان، (ص ١٢٠).

دَنَوْتُ إِلَيْهِ عَلَى بُعْدِهِ دُثِرَ فَيْقَ دَرَى مَا التَّمَسُ
 أَدْبُ إِلَيْهِ دَيْبَ الْكَرَى وَأَسْمُو إِلَيْهِ سُمُو النَّفْسِ
 وَبِتْ بِهِ لَيْلَيْتِي نَاعِمًا إِلَى أَنْ تَبَسَّمَ ثَغْرُ الْغَلَسِ
 أَقْبَلُ مِنْهُ بِيَاضِ الطُّلَا وَأَرْشَفُ مِنْهُ سَوَادَ اللَّعَسِ

ما يكشف لنا مدى ذلك التأثير، فقد عمد ابن شهيد في رسالة التوابع
 والزوابع إلى نظم هذه الأبيات، لإظهار قدرته على محاكاة الشعراء
 المتقدمين، والإتيان بالمعاني العقيمة، إذ عارض امرأ القيس في بيته
 المشهور^(١):

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سَمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

إن المعنى الذي يفيد بيت امرئ القيس هو الدنو والاقتراب من
 الحبيب بخفة ولطف دون أن يشعر بذلك أحد، وقد استطاع ابن شهيد

(١) أمرؤ القيس، الديوان، حققه ويّوبه وشرحه: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط١،

الوصول لذلك المعنى من خلال أبياته السابقة، دون أن ينقص المعنى المراد، وقد حاول عمر بن أبي ربيعة الوصول إليه لكنه قصّر عنه واقتضح أمره ولم يستطع إخفاء أمره إذ قال^(١):

وَنَقَّضْتُ عَنِّي النَّوْمَ أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ الْحَبَابِ وَرُكْنِي خِيفَةَ الْقَوْمِ أَزْوَرُ

وقد كشف ابن شهيد عن براعته في صياغة معنى امرئ القيس ولكن في غير العروض الذي نظمه عليه امرؤ القيس، وإلى ذلك يشير بقوله: «إذا اعتمدت معنى قد سَبَقَكَ إليه غيرك فَأَحْسِنِ تَرْكِيبَهُ، وَأَرَقَّ حَاشِيَتَهُ فَاضْرِبْ عَنْهُ جُمْلَةً، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ بَدُّ فِيهِ غَيْرُ الْعُرُوضِ الَّتِي تَقْدُمُ إِلَيْكَ ذَلِكَ الْمَحْسَنُ»^(٢).

وَيُعَدُّ قَوْلُ امْرِئِ الْقَيْسِ السَّابِقِ هُوَ مِنَ الْمَعَانِي الْعُقْمِ، وَقَدْ أَعْرَضَ

(١) ابن بسّام، الذخيرة، ق ١، ج ١/ ٢٣.

(٢) ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوايع والزوايع، ص (١٣٥)؛ ابن بسّام، الذخيرة، (ق ١ ج ١/ ٢٢٣).

عنها الشعراء لعلمهم أنّ من تعرّض إليها مفتضح كما حصل لابن أبي ربيعة، وقد فسّر حازم القرطاجي هذا النوع من المعاني وهي المعاني العقيمة التي لا ارتسام لها في خاطر وإنما يُهتدى إليها اهتداءً، بقوله: «وهي كلّ ما نَدَرَ من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي الرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك؛ لأنّ ذلك يدلُّ على نفاذ خاطره وتوقّد فكره حيث استنبط معنى غريباً، واستخرج من مكان الشعر سرّاً لطيفاً»^(١).

(١) القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت ٦٨٤هـ - ١٢٨٥م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢، ١٩٨١م، (ص ١٩٤-١٩٥)؛ وقد قسم المعاني ثلاثة أقسام من حيث تكون قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة، وهي ما يوجد مرتسماً في كل فكر ومتصوّراً في كل خاطر، وما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، وما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما، فيكون من استنباطه، والقسم الثالث هو العقيم، وقد سُمّي هذا النوع من المعاني بـ«المخترع» وهو ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس: سموت إليها.....، فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلّم إليه الشعراء، فلم ينازعه أحد إياه؛ طبانة، معجم البلاغة العربية، (ص ١٩٧).

وقال ابن شهيد أيضاً^(١):

ولما فشا بالدمع من سرّ وجدنا إلى كاشحينا ما القلوب كواتم
أمرنا بإمساك الدموع جفوننا ليشجي بما يطوي عذول
فطلت دموع العين حيرى كأنها ولائم خلال مآقينا لآل توائم
أبى دمعنا يجري مخافة شامت فنظمه بين المحاجر ناظم
وراق الهوى منّا عيون كريمة تبسمن حتى ما تروق المباسم

وهي من باب تشبيه الدموع بالالآئ، والسعي إلى إخفاء الدموع خشية لوم الواشين والعاذلين، وقد تأثر الشاعر بهذا المعنى المتداول، ولكنه برع في «التطويل»^(٢)، لإيصال المعنى، وقد تأثر بقول قيس بن الملوّح في

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ١ ج ١/ ٢٤٩).

(٢) التطويل: وهو نقيض الإيجاز، وهو من الإطناب إذا كانت الزيادة لفائدة. طبانة، معجم البلاغة العربية، (ص ٣٩١)؛ وهو التعبير عن المعنى بألفاظ كثيرة، وقيل: «إن مثال الإيجاز والإطناب، والتطويل مثال مقصد يُسلك إليه ثلاثة طرق، فالإيجاز هو أقرب الطرق الثلاثة إليه، والإطناب والتطويل هما الطريقتان المتساويتان إليه في البعد، إلا أن =

إخفاء الدموع بقوله^(١):

نَظَرْتُ كَأَنِّي مِنْ وَرَاءِ زُجَاجَةٍ إِلَى الدَّارِ مِنْ مَاءِ الصَّبَابَةِ أَنْظُرُ
فَعَيْنَايَ طَوْرًا تَغْرَقَانِ مِنَ الْبُكَاءِ فَأَعْشَى، وَطَوْرًا تُحْسِرَانِ فَأُبْصِرُ

ويكثر هذا المعنى في قصائد الغزل العذري الذي يصوّر اللوعة
والمكابدة في الهوى، وقد تطرّق إليه الأندلسيون في كثيرٍ من قصائدهم التي
تحدّثوا فيها عن الحرمان والأسى نتيجة الحب وما يتعلّق به، وقد طرّقه أبو
بكر ابن بقي إذ قال^(٢):

=طريق الإطناب تشتمل على متنته من المنازلة لا يوجد في طريق طويل؛ أحمد. مطلوب،
معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (ج ٢/ ٢٧٢).

(١) الأبيات ليست في ديوان قيس بن الملوّح وقد وردت في الذخيرة منسوبة إليه؛ الحصري،
أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت ٤٥٣هـ) زهر الآداب وثمر الآداب، تحقيق: قاسم محمّد
وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط، ١٩٩٦، (ق ٣/ ٣٤١).

(٢) ابن بسّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق ٢ ج ٣/ ٤٦٥)؛ وابن بقي هو يحيى بن
محمّد بن عبدالرحمن، الشاعر الوشاح من سرقسطة، وأدب بإشبيلية، وتوفي بوادي آش
سنة (٥٤٠هـ)، وسمّي بالوشاح لأن له أكثر من ثلاثة آلاف موشحة وقصائد ومقطعات،
تمّ جمع أشعاره في مجلة المورد وهي منقولة عن الذخيرة؛ انظر ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢
ج ٣/ ٤٥٩).

لَمْ أَنْسَ إِذْ وَدَّعْتُهُ وَقَدْ التَّقْتُ مِنِّْي هِنَالِكَ بِالْبُكَاءِ عَيْنَانِ

يَرْنُو بَنْزَجَسَةً إِلَيَّ وَرُبَّمَا قَرَعَ الْأَقَاخَ يِيَّاسْمِينَ بَنَانِ

لم يلتزم الغزل الأندلسي بالمعاني الغزليّة المحافظة أو بالحب وإنما طرق جميع معاني الغزل، فنجد قصائد محافظة على تقاليد الحب وأعراضه العفيفة التي يصوّر الشاعر من خلالها معاناته ومكبوباته؛ وهذا النوع. «يعتمد إلى وصف العواطف المتأجّجة التي تورق صاحبها وتُقلِّقُه، بحيث لا يسمح له بالتفكير بأي لذة مادية، وإنما اللذة الوحيدة التي تملك عليه شعوره وتستأثر بعواطفه هي لذة الألم بأنه يحب»^(١).

لقد التزم الشعراء الأندلسيون بهذا النهج في وصف عواطفهم في لحظة الفراق والبعد، ووصف ما ينتج عن ذلك من ألم ولوعة كما في قول

(١) التميمي، شاكر هادي، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر

الأموي، دار الصادق الثقافية، دم/ ط ١، ٢٠١٢، (ص: ٧٤).

دارئ الغرامَ وَرامَ أَن يَتَكَتَّمَا وَأَبَى لِسَانُ دُمُوعِهِ فَتَكَلَّمَا
رَحَلُوا وَأَخْفَى وَجَدَهُ فَأَذَاعَهُ ماءُ الشُّجُونِ مُصَرَّحاً وَمَجْمَعُهَا
وَسَايَرَتْهُمْ وَاللَّيْلُ غُفْلٌ ثَوْبُهُ حَتَّى تَرَاءَى لِلنَّوَاطِرِ مَعْلَمَا
فَوَقَفْتُ ثُمَّ مَحِيْرًا وَتَسَلَّبْتُ مِنِّي يَدُ الْإِصْبَاحِ تِلْكَ الْأَنْجُمَا

ومعنى البيت الأخير كمعنى بيت مجنون ليلى الذي يقول فيه^(٢):

فَأُصْبَحْتُ مِنْ لَيْلَى الْغَدَاةِ كَنَاطِرٍ مِنْ الصُّبْحِ فِي أَعْقَابِ نَجْمٍ مُغَرَّبٍ

فالمُعْتَمِدُ يصف حاله وقد أخفى عواطفه وافتضح أمره بسبب

(١) ديوان المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مراجعة طه حسين، (ص: ٢٦) دار الكتب المصرية، ط ٢، ١٩٧٩؛ والأبيات قالها المعتمد بعد أن لأرسل حظاياه من قرطبة إلى أشبيلية، وكان قد خرج ليودعهن.

(٢) قيس بن الملوّح، الديوان، رواية أبي بكر الوابي، دراسة وتعليق يُسرئ عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، (ص ٨١).

الدموع التي وضعها في استعارة لطيفة؛ حيث جعل لها لساناً تتكلم به عمّا
ألم به، ثم يصف لحظة الرحيل في الليل الذي لم يطل، وفي معنى بيت
المجنون نجد المعنى ذاته، حيث يواصل الليل بالنهار في مكابدة ما حلّ به،
وقد رأى ابن شرف أنّ هذا الشاعر اقتصر عما سواه وتفرّغ لعشقه بقوله: «...
وأما القيسان وطبقتهما: طبقة عَشَقَةٍ تَوَقَّة، استحوذت الصبابة على
أفكارهم، واستفرغت دواعي الحب معاني أشعارهم، فكلّهم مشغولٌ بهواه،
لا يتعدّاه إلى سواه»^(١).

وقد مثل ابن زيدون، هذه الطبقة من العشاق الأندلسيين الذين
التزموا في أشعارهم بالتعبير عن عشقهم، ولعلّ ابن زيدون في عشقه قد التزم
بأعراف الحب العفيف الصادق؛ لدواعٍ سياسية تتعلق بموقع محبوبته
الاجتماعي، والطبقة التي تنتمي إليها، ففي قصيدته، التي لا تكاد تخلو منها
دراسة، تناولت الغزل الأندلسي جانبٌ واضح من التأثير بالمشاركة الأوائل

(١) علي، رسائل البلغاء (ص: ٢٤٨).

في غزلهم، والمحافظة على المعاني العفيفة من خلال وصف شوقه لمحبيبته
لبعده عنها، وسعيه للمحافظة على ذلك العشق بقوله^(١):

إني ذكرْتُكَ، بالزَّهراء، مشتاقا

والأفقُ طلقٌ ومزأى الأرض قد راقا

وللنَّسيم اغتِلالٌ، في أصـائله،

كأنه رَقَّ لي، فاعتَلَّ إشفاقا

والرَّوضُ، عن مائه الفضِّي، مبتسمٌ

كما شَقَّقت، عن اللَّبَاتِ، أطواقا

لا سَكَنَ اللهُ قلباً عَقَّ ذرَّكُمُ

فلم يطرُ، بجناحِ الشَّوقِ، خفاقا

(١) ابن زيدون، الديوان، عن دار صادر، بيروت، د ط، د ت، (ص: ٤٦).

لو شاء حملي نسيم الصبح حين سرى

وافاكم بفتى أضناه ما لاقى

يا علقى الأخطر، الأسنى، الحبيب إلى

نفسي، إذا ما اقتنى الأجاب أعلقا

فالآن، أحمد ما كنا العهدكم

سلوتم، وبقينا نحن عشاقا!

واستطاع الشاعر أن يُشرك عناصر الطبيعة في معاناته، ويدخلها في

جوه العام من خلال تشخيصه عناصرها وتحميلها مشاعره، وقد استطاع ابن

زيدون بقوله: «وللنسيم اعتلال في أصائله.... البيت» محاكاة الفرزدق، الذي

فتق هذا المعنى واخترعه بقوله: ^(١)

(١) الفرزدق، الديوان، (ص: ٧٧).

وَرَكِبَ كَأَنَّ الرِّيحَ تَطْلُبُ عِنْدَهُمْ لَهَا تِرَةً مِنْ جَذْبِهَا بِالْعَصَائِبِ

سَرَوْا يَخْبُطُونَ اللَّيْلَ وَهِيَ تَلْفَهُمْ إِلَى شُعَبِ الْأَكْوَارِ ذَاتِ الْحَقَائِبِ

لقد أخذ ابن زيدون هذا المعنى، فنقله من المدح إلى الغزل، ومما

قاله ابن زيدون أيضاً على طريقة الشعراء المحافظين في غزلهم: ^(١)

أَمَّا رِضَاكَ فَشَيْءٌ مَالَهُ تَمَنُّ

لَوْ كَانَ سَامَحَنِي فِي مُلْكِهِ الزَّمَنُ

تَبْكِي فِرَاقَكَ عَيْنٌ أَنْتَ نَاطِرُهَا

قَدْ لَجَّ فِي هَجْرِهَا عِنْدَ هَجْرِكَ الْوَسَنُ

(١) الحاوي، إيليا، شرح ديوان الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال

(ج ١/ ٥٣)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٣، وهي من أبيات قالها في مدح

سليمان بن عبد الملك بن مروان، ويُريد أن هؤلاء القوم تلقفهم الريح من كل جانب

وتضرب عمائمهم وهم على ظهور النوق وكأنهم مطالبين بالثأر من قبل الريح.

إِنَّ الزَّمَانَ الَّذِي عَهْدِي بِهِ حَسَنٌ

قَدْ حَالَ مُذْ غَابَ عَنِّي وَجْهُكَ الْحَسَنُ

وَاللَّهُ مَا سَاءَ نِيَّ أَنِّي خَفَيْتُ ضَمْنِي

بَلْ سَاءَ نِيَّ أَنَّ سِرِّي فِي الْهَوَى الْعَلَنِ

لَوْ كَانَ أَمْرِي كَتَمِي الْهَوَى بِيَدِي

مَا كَانَ يَعْلَمُ مَا فِي قَلْبِي الْبَدَنُ

وَبَدَتْ عِنْدَ الْأَنْدَلُسِيِّينَ ظَاهِرَةٌ تُوَكِّدُ تَأْثِرَهُمْ بِمَعَانِي غَزَلِ الْأَوَائِلِ مِنْ

المشاركة وتتمثل في استحضار الشخصيات التي اشتهرت بالحب والغزل من

الأوائل وتوظيف أسمائهم في قصائد الغزل، وغيره من الموضوعات

الشعرية، ومردّد ذلك إلى أنّ هذه الأسماء تحمل دلالات رمزيّة إلى المعاني

القديمة، ولم تأت لمجرّد الذكر في فضاء القصيدة، وإنّما لها وظيفتها التي

تحمل المتلقّي إلى إدراك ما يدور في النص، كما يؤدّي هذا التوظيف

المعجمي وظيفةً بلاغيةً مجازية من خلال استخدام الدال من الألفاظ على مدلولات لها خصوصيتها في النصوص التراثية الأدبية، وشهرتها عبر التاريخ الأدبي؛ الأمر الذي يقودنا إلى القول بأنّ هنالك انسجامًا كليًا للنص الجديد مع النصوص السالفة التي تشترك معه في الجنس الأدبي.

توظيف أعلام الشعر المشرقي

تجلّى التراث القديم في القصيدة الأندلسيّة في عصر ازدهارها وتألّفها (عصر الطوائف) من خلال توظيف الأسماء الدّالة على ذلك التراث في شتّى متعلّقاته، فظهرت الأسماء التي اشتهرت في الحب والغزل: كجميل وبثينة، والمجنون، وامرئ القيس، وأسماء أبطال الثّأر والحماسة والبطولة ككُليب والمهلهل، والسموأل في الوفاء، إضافة إلى أسماء الخيل المشهورة عند العرب وأسماء الأماكن لما تدل على أهلها من مدلولات لها أثرها في التراث العربي في جميع مضامين الخطاب الشّعري، أمّا في الغزل ومتعلّقاته فيجد الدّارس أن قصيدة الغزل المحافظة العذرية هي الأكثر توظيفاً لذلك الموروث الثقافي، على العكس تماماً من القصيدة الغزلية الحسيّة القائمة على اللذة الجسدية، والتي اكتفت بالوصف المادي وأهملت الجانب الروحاني.

ففي قصيدة المَصيّبي في مدح المعتمد التي مطلعها^(١):

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢، ج ٣، ٣٣٦.

غَنَى الحَمَامُ وَلَوْ رَأَى رَائِحًا وَأَعَارَنِي نَحْوَ الحَبِيبِ جَنَاحَا
وَنَعَمَ كِلَانَا فَاقْدُ مَحْبُوبَهُ قَلِقْتُ، وَلَكِنِّي كَتَمْتُ وَبَاحَا

يقول:

يَا أَهْلَ قُرْطَبَةَ اغْرِفُوا مِن بَحْرِهِ فَلَطَّاهَا خَضْخَضْتُمُ الضَّخْضَاحَا
هَلْ لِي إِلَى الشُّعْرَاءِ مِنْ ذَنْبٍ سُوءٍ سَبَقِي إِلَى عَلَيَّائِكَ الْمَدَّاحَا
لَا تَأْمَنْنِ مَكْرَ العَدُوِّ لِبُعْدِهِ إِنَّ امْرَأَ القَيْسِ اشْتَكَى الطَّمَّاحَا

لقد أراد الشاعر من خلال توظيف اسم «الطمّاح» في البيت الأخير في

قصيدة مدحية إحالة المتلقي إلى ما ترمز إليه تلك الشخصية من الوشاية

بالشاعر امرئ القيس، ففي البيت دعوة للحذر من الأعداء حتى وإن كانوا

بعيدين، موظفاً تلك القصة الموغلة في القدم في التاريخ الأدبي، فكان جزاء

امرئ القيس ما كان، لغزله المُفْحَش وقد ذكر ذلك بقوله^(١):

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢، ج ٣ / ٣٣٦).

لَقَدْ طَمَحَ الطَّمَا حُ مِنْ بُعْدِ أَرْضِهِ لِيَلْبَسَنِي مِنْ دَائِهِ مَا تَلَبَّسَا

وَلَوْ أَنَّهَا نَفْسِي تَمُوتُ جَمِيعَةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفُسَا

ومعنى بيت امرئ القيس الأخير وهو أنه بهلاكه يهلك ويموت أناس

كثيرون، وورد في بيت آخر؛ إذ أوجز بعجز بيته التالي^(١):

أَفَاطُمُ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّدُلِّ وَإِنْ كُنْتُ أَرْزَمَعْتُ قَتْلِي فَأَجْمَلِي

إنَّ مثل هذا التوظيف للأسماء في الشعر الأندلسي لم يأتِ اعتباطياً؛

«لأنها تحمل تداعياتٍ معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير

كثيراً أو قليلاً إلى أبطالٍ وأماكن تنتمي إلى ثقافاتٍ متباعدة في الزمان وفي

المكان»^(٢).

(١) رجل من بني أسد كان امرؤ القيس قتل أخاه، فوشى به عند قيصر الروم وقال أنه أعرابيّ

عاهرٌ يشبُّ بابتك في شعره، ويُشهرها عند العرب، فبعث إليه قيصر بحلّة منسوجة

بالذهب مسمومة، أسقطت جلدة، لذلك سمّي بذي القروح، والخبر في (الذخيرة: ق٢،

ج ٣/٣٣٧)

(٢) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (ص: ٦٥).

وتجلّت تلك التدايعيات في قصيدة لأبي بكر الداني ظهرت فيها ظاهرة

تعدّ من أبرز ظواهر الغزل العذري وهي ظاهرة «الطيف»^(١).

يقول الشاعر^(٢):

فِي الطَّيْفِ لَوْ سَمَحَ الْكَرَى تَغْلِيلُ يَكْفِي الْمُحِبِّ مِنَ الْوَفَاءِ قَلِيلُ

وَيَنُوبُ عَنْ شَخْصِ الْحَبِيبِ خِيَالُهُ إِنْ لَمْ يَكُنْهُ فَإِنَّهُ تَمَثِيلُ

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن نفسه مفتخراً ببطولاته في مجموعة

(١) الطّيف: طَيْفُ الْخِيَالِ: مجيئه في النوم، وطافَ الْخِيَالُ يَطِيفُ طَيْفًا ومطافًا، أَلَمْ في النوم، قال كعب بن زهير:

آتَى أَلَمَ بِكَ الْخِيَالُ يَطِيفُ ومطافُهُ لَكَ ذِكْرَةٌ وَشُغُوفُ

والطّيف: الْمَسَّ مِنَ الشَّيْطَانِ وهو أَلَمٌ، وفي حديث المبعث، فقال بعض القوم: أصاب هذا الغلام لَمَمٌ أو طَيْفٌ من الجنّ أي عَرَضَ له عَارِضٌ منهم، وأصل الطيف الجنون، ثم استعمل في الغضب ومس الشيطان، ومنه طيف الخيال الذي يراه النائم، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفرقي المصري، (ت: ٧١١هـ / ١٣١١م) لسان العرب، مادة: طَيْفَ، (د. ت)، دار صادر، بيروت.

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٣، ج ٥/٥١٩-٥٢٠).

أبيات إلى أن يعود إلى الطّيف بقوله^(١):

وَأَتَتْكَ مِنْ بَغْدَادَ بِكْرٌ مَالِهَا غَيْرِي وَإِنْ كَثُرَ الرِّجَالُ كَفِيلُ
عُذِيَتْ بِمَاءِ الرَّافِدَيْنِ وَرُبَّمَا قَدْ بَلَ عَطْفِهَا بِمُضَرِ النَّيْلِ
جُمِعَتْ وَشَعْرِي فِي بِسَاطِكَ مِثْلَمَا جُمِعَتْ بُيُوتُهُ فِي الْهَوَى وَجَمِيلُ
إِنْ لَمْ يَفْتُهَا أَوْ تَفْتُهُ بِهِ فَلَا تَفْصِيلَ بَيْنَهُمَا وَلَا تَفْضِيلُ
أَنَا ذَاكَ لَوْ أَنِّي أَكُونُ لِكِنْدَةٍ مَا فَاتَنِي فِيهَا الْفَتَى الضَّلِيلُ
لَا عَيْبَ لِي إِلَّا النُّحُولُ رَضِيئُهُ إِنَّ الْمَهْنَدَ قَاطِعٌ وَنَحِيلُ

إنَّ ظاهرة الطّيف في الغزل العذري ذات معنى ودلالة أصلية، تكمن

في رغبة الشاعر في التمرّد على الواقع من خلال الخيال^(٢).

وقد فُسِّرَت هذه الظاهرة: «بأنَّ الطّيف، وهو الوعي المردوع، ينطوي

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق٣، ج٥/٥١٩-٥٢٠).

(٢) اليوسف، يوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، (ص٣٨-٤٩)، دار

الحقائق، (د.م)، ط٢، ١٩٨٢.

على رفض العقل بجهاز الردع الخارجي، ومن هنا كان الطيف إفرازاً خيالياً
للقبول بالقيم، ولكنه في الوقت نفسه موقف استنكافي من لا عقلانية
المسؤول والكبح، ويتج عن هذا ما فحواه أن ذلك الشكل الفني «الطيف»
يشير بإصبعه نحو الغائب المنشود، لاسيما وأنه ينطوي على التعارض
المشروع بين القائم وبين ما ينبغي أن يقوم، إنه إذن: إدانة للنقص الذي يعتور
الواقع، وانعكاس لما قُصم من الواقع عن سابق عند وإصرار^(١).

والشاعر في مطلع القصيدة يهرب من الواقع المؤلم؛ ليعلّل النفس
بطيف المحبوبة. وإن كانت الزيارة قصيرة الزمن، قليلة الوفاء، وذلك في
البيت الأول:

فِي الطِّيفِ لَوْ سَمَحَ الْكَرَى تَعْلِيلٌ يَكْفِي الْمُحِبَّ مِنَ الْوَفَاءِ قَلِيلٌ

إن قصيدة الطيف تحمل طابعاً فنياً خاصاً، هو قدرة الشاعر على
قلب الصورة الحقيقية للواقع الحزين المؤلم وإظهاره بصورة اللطافة والرقّة

(١) اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع (ص ٤٠-٤١).

باستخدام الألفاظ الرقيقة التي تليق بموقف الغزل، وقد ذهب حازم القرطاجني إلى ما يجب اعتماده من الألفاظ في كل غرض من أغراض الشعر إلى أن: «النسيب والغزل يحتاج إلى أن يكون مُستعذب الألفاظ، حَسَنَ السِّبْكِ، حُلُوَ المَعَانِي، لَطِيفَ المَنَازِع، سَهْلًا غَيْرَ مُتَوَعِّرٍ، وينبغي أن يكون مقدارُ التَّغْزِيلِ قبل المدح قصداً لا قصيراً مُخِلاً ولا طويلاً مُمِلًا^(١).

أما قول الشاعر:

وَأَتَتْكَ مِنْ بَعْدَادٍ بِكْرٌ مَالِهَا غَيْرِي وَإِنْ كَثُرَ الرِّجَالُ كَفِيلُ

إلى آخر الأبيات، فقد اشتمل على ثلاثة عناصر هي: «المرأة

والمكان والزمان» وهي العناصر المكوّنة لقصيدة الحنين، وقد جعل الشاعر

«المرأة» هي المثير الذي استدعى ذكر المكان والزمان، فالمرأة إذن: هي

العامل المؤثر في نفس الشاعر حتّى جعلته يتمسك بماضيهِ، وتناول باحثٌ

آخر قضية الطّيف تحت باب «الحنين» عند العرب، و«النوستالجا» عند

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص: ٣٥١).

الغريبين وخلص إلى أن «الطيف معادلٌ نفسي يريد الشاعر من خلاله تعويض المفقود وصيانة التماسك الداخلي للذات»^(١).

لقد استطاع الشاعر تأكيد الحنين للماضي، والتمرد على الواقع المؤلم من خلال استدعاء الشخصيات والأسماء التي اشتهرت بالحب العذري المحافظ «جميل وبثينة»، أمّا استدعاء «امرئ القيس» الشاعر المشهور بغزله الحسي، فقد كان له دلالة أخرى هي ما آل إليه حال الملك الضليل نتيجة غزله وعشقه، مقارناً بها حاله ونحوه نتيجة الحب.

ولم تقتصر ظاهرة الطيف عند شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس على المرأة وقصيدة الغزل، وإنما ظهرت في قصيدة المدح حيث يظهر طيف الممدوح، الأمر الذي يؤكد أنّ: «للطيف أبعاداً اجتماعية، تحمل رسالة الهم الاجتماعي»^(٢).

(١) انظر: بلوحي، محمد، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، (ص: ٦٠-٦٦)، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دم، دط، ٢٠٠٠م.

(٢) بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، (ص: ٦٥).

لقد افتح بعض شعراء الأندلس مدائحهم بوصف الطيف، تقليداً
 للتقاليد التي أرساها أصحاب مذهب العرب الأوائل، واتخذوه تمهيداً
 للغرض الرئيسي لقصائدهم^(١)، ومن هؤلاء ابن شرف القيرواني في قصيدته
 التي مدح فيها المظفر بن الأفطس^(٢)، الذي كان يحكم غرب الأندلس، وقد
 ظهر - طيف المظفر - وقد زاره في آخر الليل وهو في طليطلة فقال^(٣):

زَارَ وَقَدْ شَمَّرَ فَضَلَ الْإِزَارَ جُنْحُ ظَلَامٍ جَانِحٍ لِلْفِرَارِ
 وَرَوْضَةِ الْأَنْجَمِ قَدْ صَوَّحَتْ وَالْفَجْرُ قَدْ فَجَّرَ نَهْرَ النَّهَارِ
 قُلْتُ لَهُ: أَهْلًا بِطَيْفِ دَنَا مِنْ نَازِحِ الدَّارِ بَعِيدِ الْمَزَارِ

(١) انظر: بهنام، مقدمة القصيدة الأندلسية، ص ١٦.

(٢) المظفر، هو محمد بن عبدالله بن محمد بن مسلمة من بني الأفطس، وأبوه عبدالله جد بني الأفطس، استطاع المظفر أن يملك بلاد غرب الأندلس: بطليوس وشنترين والأشبونة بعد وفاة أبيه سنة (٤٣٧هـ)، وبقي حتى سنة (٤٥٦هـ)، كان أديباً عالماً وأقام ملكاً ضاهى فيه ابن عباد وابن ذي النون. ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢، ج ٤/٤٧٨).

(٣) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢، ج ٤/٤٨٠).

كَيْفَ خَطَوْتَ الشَّرَّ ثَمَ الشَّرِّ وابني هلالٍ والقنا والشِّفار

أَصْهُوَةَ الْغِبْرَاءِ أُمِّ دَا حَسَا رَكِبْتُ حَتَّى خُضَّتْ ذَاكَ الْغِمَارُ^(١)

وَجِئْتُ بِالْخَطَّارِ أُمِّ أَعُوجٍ جَنِيَّةٌ مَعْتَدَةٌ لِلْخَطَّارِ^(٢)

(١) الغبراء: هي إحدى خيل العرب، وهي خالة داحس وأخته لأبيه ذي العقال، وهي فرس حمَل بن بدر، وقيل لقيس بن زهير، وقيل لحذيفة بن بدر. الغندجاني، أبو محمَّد الأعرابي الملقَّب بالأسود، (ت ٤٣٠هـ / ١٠٣٩م)، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، حقَّقه وقَدَّم له: محمَّد علي سلطاني، (ص ١٨٣)، مكتبة الغندجاني، دمشق، ط ٢، ١٩٨١م؛ داحس: فرس لبني عبس، هو ابن ذي العقال، أمُّ جلوى الكبرى، وكان لبني ثعلبة بن يربوع فأغار عليهم قيس بن زهير فأخذه، وقال بشير بن أبي العَبْسِي:

إِنَّ الرِّبَاطَ التُّكْدَ مِنْ آلِ دَا حَسٍ أَبَيْنَ فَمَا يُفْلِحْنَ يَوْمَ رَهَانٍ

جَلَبْنَ بِإِذْنِ اللَّهِ مَقْتَلَ مَالِكٍ وَطَرَّحْنَ قَيْسًا مِنْ وَرَاءِ عُمَانٍ

الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص ٩٧-٩٨.

(٢) الخطَّار: هي فرس بِشْرِ بن عمرو. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص ٨٧؛ أعوج: هو أعوج الأكبر واحد اثنين من الخيل التي سُمِّيَتْ بهذا الاسم، وقد اشتركا بكثير من الأخبار، وأعوج الأكبر هو لغني بن أغصُر. قال بِشْرِ بن أبي خازم يفتخر بينات أعوج:

وَبِكُلِّ أَجْرَدٍ سَابِحٍ ذِي مَيْعَةٍ مُتَمَاجِلٍ فِي آلِ أَعُوجٍ يَتَمَيِّ

وليس للعرب فحلُّ أشهر ولا أكثر نسبًا من أعوج. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص ٣٥-٣٦.

وَهَلْ تَقَلَّدْتَ لِذِفْعِ الرَّدَى حمائل الصَّمَصَامِ أُمَّ ذِي الْفَقَارِ

وَأَنْتَ زَيْدُ الْخَيْلِ أُمَّ عَامِرٍ ومالكُ ابنِ الرِّيبِ أُمَّ ذُو الْخِمَارِ^(١)

فَقَالَ لَا هَذَا وَلَا ذَا وَلَا بَلْ كُنْتُ عَنْهُمْ قَمْرًا فِي سِرَارِ

لقد اختلفت صورة الطِّيف في هذه القصيدة تبعاً للغرض العام الذي أرادَهُ الشاعر؛ إذ إنّ موضوع القصيدة المدح، وبالتالي غابت صورة الحنين التي تبدو قريبة لقصيدة الطِّيف الغزليّة، فالشاعر وظّف ظاهرة الطِّيف ليبرز كوامن نفسه تجاه الممدوح، ويُظهر صفاته العامة كما يراها، ولا سيّما أنّ الشاعر كان في «طُلَيْطَلَة» والممدوح كان في غرب الأندلس، ولكنّ طيفه زار الشاعر وقطع الشر والشرى مجتازاً تلك الأهوال والمخاطر رغم بعد الشُّقَّة والديار بقوله:

(١) هو عامر بن مالك أبو براء مُلاعب الأُسْتَة أو عامر بن الطِّفيل. محمّد أحمد جاد المولى بك وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٤٢م، ص ١١٠-٣٣٠، ٣٤٥. ذو الخمار: لقب عوف بين الربع ذي الرمحين، ولقب لفرس مالك بن الرِّيب. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص ٤٧.

قُلْتُ لَهُ: أَهْلًا بِطَيْفِ دَنَا مِنْ نَازِحِ الدَّارِ بَعِيدِ الْمَزَارِ

كَيْفَ خَطُوتِ الشَّرِّ ثَمَ الشَّرِّ وَابْنِي هَلَالٍ وَالْقَنَا وَالشَّفَارِ

وقد استدعى الشاعر الشخصيات العربية التاريخية التي كان لها أثرها الواضح في التاريخ العربي الجاهلي في الفروسية والبطولة، وكُنِيَ من خلالها عن صفات الممدوح، فذكر الخيل المشهورة عند العرب وأسماء أدوات الحرب المشهورة آنذاك، وأسماء فرسان العرب من أمثال: «زيد الخيل» و«عامر بن مالك» و«مالك بن الرب» و«ذي الخمار»، وأسماء الأسلحة مثل: «القنا والشفار» و«الخطار وأعوج» و«حمائل الصمصام» و«ذي الفقار»، وأسماء الخيل مثل: «داحس والغبراء».

ورغم أن هذه القصيدة قائمة على ظاهرة الطيف فإنها تُدرج تحت قصائد المدح وما ينطبق عليها من التقاليد الفنية، فقد اشترط حازم القرطاجني في طريقة المدح «ألا يُمدح رجل إلا بالأوصاف التي تليق به؛ ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلةً مذهوباً بها مذهب الفخامة في

المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متيناً، وأن يكون فيه مع ذلك عذوبة»^(١).

لقد تأثر الغزل الأندلسي جلياً بغزل المشاركة وأسلوبهم؛ فقصائد ومقطوعات الغزل العذري تحدثت عن الحب بين المعشوقين؛ وتحدثت عن الحرمان واللوعة نتيجة البعد والحرمان، فالشاعر الأندلسي يُظهر نفسه تارةً حزيناً ملوعاً تائهاً نتيجة حرمانه من محبوبته، ويكشف عما يختلج نفسه إزاء ذلك الحرمان، وقد ظهرت أيضاً صورة الشاعر الأندلسي الملوع الذي لا صبر له ولا حيلة في العشق عند يحيى بن هذيل القرطبي في قوله^(٢):

لَمَّا وَضَعْتُ عَلَى قَلْبِي يَدَيَّيْ وَصِخْتُ فِي اللَّيْلَةِ الظُّلَمَاءِ وَاكْبَدِي
ضَجَّتْ كَوَاكِبُ لَيْلِي فِي مَطَالِعِهَا وَذَابَتِ الصَّخْرَةُ الصَّمَاءَ مِنْ جَلْدِي
وَلَيْسَ لِي جَلْدٌ فِي الْحُبِّ يَنْصُرُنِي فَكَيْفَ أَبْقَى بِلَا صَبْرٍ وَلَا جَلْدٍ

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص: ٣٥١).

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (٣/ ٣٤٧).

كما ظهرت هذه الصورة في قول أبي الوليد محمد بن يحيى بن حزم

معاتباً^(١):

أَتَجَزَعُ مِنْ دَمْعِي وَأَنْتَ أَسَلْتَهُ وَمِنْ نارِ أَخْشَائِي وَمِنْكَ لَهْيُهَا

وَتَزْعُمُ أَنَّ النَّفْسَ غَيْرَكَ عُلَّقَتْ وَأَنْتَ وَلَا مَنْ عَلَيْكَ حَبِيْبُهَا

إِذَا طَلَعَتْ شَمْسٌ عَلَيَّ بَسْلُوَةٌ أَثَارُ الْهَوَى بَيْنَ الضُّلُوعِ غُرُوبُهَا

فالشاعر في المقطوعة الثانية يصور حاله جرّاء الحبّ والوفاء

لمحبوبته والبقاء على عشقه. كما يتّضح في البيت الأخير تأثره بمعنى مجنون

ليلي الشهير بقوله^(٢):

(١) ابن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ج ٢ ق ٣ / ٤٤٧)، العبّاسي، عبد

الرحيم بن أحمد، (ت ٩٦٣هـ)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، حققه وعلّق

عليه ووضع فهرسه، محمد محي الدين عبد الحميد، (ج ١ / ٢٧٣)، دار عالم الكتب،

بيروت، د. ط، ١٩٤٧.

(٢) البيت من قصيدته المشهورة التي قالها حينما زُفّت حبيبته ليلي لزوجها الثقافي ومطلعها:

طَرِبْتَ وَهَاجَتْكَ الدِّيَارُ الْبَلَاقِعُ وَعَادَكَ شَوْقٌ بَعْدَ عَامَيْنِ =

نَهَارِي نَهَارُ النَّاسِ حَتَّى إِذَا بَدَأَ لِي اللَّيْلُ هَزَّتْنِي إِلَيْكَ الْمَضَاجِعُ

ولعلَّ ما يميِّز هذا النوع من الغزل في الأندلس هو غلبة الطابع الحزين

عليه، إذ تجد الدِّراسة أنَّ النعمة الحزينة غلبت على معظم قصائد الحب

المحافظ العفيف التي اتجه معظمهما ليصوِّر أيام الحبِّ التي انقضتْ

والتَّحسُّر والتفجُّع عليها، والحنين إلى الماضي بكل لحظاته السعيدة بجانب

الحبيب. وهذا الطابع الحزين هو أبرز خصائص الغزل العذري العفيف في

المشرق عند الأوائل؛ فتجدُ الدِّراسة أنَّ المعاني والصور والأفكار الغزلية

الأندلسية هي ذاتها عند الأوائل من المشاركة الأمر الذي يؤكد بأن هذا الشعر

الأندلسي صدر عن شعورٍ يختلج نفوس أصحابه وعبروا من خلاله عمَّا

بداخلهم بصورة طبيعية دون محاولة للتقليد والصبِّ على قوالب مَنْ

سبقوهم.

=راجعُ. ديوان قيس الملوِّح، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، ط ١،

١٩٩٤، (ص ١٣٦).

المدح

لقد تأثرت قصيدة المدح الأندلسية في القرن الخامس الهجري
بمعاني شعراء مذهب الأوائل المشاركة، في وقت طغى فيه شعر المديح؛
لأسباب متعددة، منها تنافس الملوك في المشاركة بالنهضة الأدبية والشعرية،
وقد اشتهرت ثلاثة بلاطات من بين ملوك الطوائف بالمساهمة في هذه
النهضة، وهي: بلاط بني عبّاد بإشبيلية، وبلاط بني الأفطس ببِطْلَيْوس،
وبلاط بني ضُماح بالمرية، وقد أصبحت المدائح تجارة رابحة في هذا
العصر^(١).

ويظهر للباحث بصورة عامة أنّ قصيدة المدح، قد غطّت جميع
جوانب شخصية الممدوحين، حيث يتغنّى أصحابها ببطولات ممدوحهم،
وأمجادهم في الحروب، وكرمهم وسخائهم، وأصالة أنسابهم، وقد كرّروا

(١) انظر: القيسي، فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري،

ص ٦، دار البشير، عمان، ط ١، ١٩٨٩.

ذلك كثيراً، متأثرين بعناصر المديح التي شاعت في قصائد أصحاب مذهب العرب الأوائل، وكان من هؤلاء الشعراء، أبو علي إدريس اليماني^(١) الذي مدح باديس بن حبّوس حيث يقول^(٢):

القائدُ الجُردُ العتاقُ كأنَّها	لُجَجٌ زَوَاحِرُ أَوْ عَوَارِضُ لَمَعُ
مُتَوَقِّدٌ فِي الْحَادِثَاتِ إِذَا دَجَّتْ	فَكَأَنَّهُ فِيهَا شِهَابٌ يَسْطَعُ
عَلِمَ هُوَ الْقَمَرُ الْمُبَاهِي طَالِعَا	صَهْنَاجَةً وَهُمْ النُّجُومُ الطُّلُعُ
مُسْرِبِلِينَ لِكُلِّ حَرْبٍ مُرَّةً	بَأْسًا يُقَرِّعُ كُلَّ مَنْ لَا يُقَرِّعُ
فَلَوْ أَنَّهُمْ رَفَضُوا الْأَسِنَّةَ وَالْقَنَا	قَامَتْ قُلُوبُهُمْ بِهَا وَالْأَذْرُعُ

(١) هو أبو علي إدريس بن اليماني العبدريّ اليابسيّ من الجزائر الشرقية على سُمّت مدينة دانية الأندلسيّة وأصله من قسطلة الغرب نشأ بدانية وقرأ فيها، تردّد على ملوك الطوائف، وكان إذا قال بأحدهم قصيدة لا يطلع عليها أحداً حتى يأخذ بها مائة دينار وتوفي سنة (٥٤٧٠هـ)، = انظر: ابن بسّام الشنتريني، الذخيرة، (ق ٣ ج ٥ / ٢٥١)، المقرّي، نفح الطيّب، (ج ٤ / ٧٥).

(٢) هو باديس بن حبّوس صاحب غرناطة، حول ترجمته انظر: المقرّي، نفح الطيّب،

وتبدو صورة الممدوح من خلال الأبيات بأنه بطلٌ مقاتلٌ يواجه
حادثات الدهر، وقد غطَّت الأبيات جانب الفروسية في شخص الممدوح
مستخدمًا الألفاظ الجزلة والأسلوب الرصين على طريقة الأوائل، كما أنَّ
البيتَ الأخير من المقطوعة السابقة يبيِّن التأثير بقول الشاعر القديم^(١):

قَوْمٌ إِذَا اشْتَجَرَ الْقَنَا جَعَلُوا الدَّرُوعَ لَهَا مَسَالِكَ
الْأَبْسَينَ قُلُوبَهُمْ فَوْقَ الدَّرُوعِ لِدْفَعِ ذَلِكَ

وفي الأبيات معنى الإقبال على الحروب والقتال بكل الجوارح حتى
أنها قامت مقام الدروع، وفيها إشارة إلى أنهم يقدمون المدافعة بالرأي
والسياسة، قبل المدافعة بالسلاح والقوة، لما كان الحزم والتدبير وصحة
النظر في الأمور، إنما يكون بالعقل والقلب، ولكنها عند ابن عبدون في البيت

(١) القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت ٤٦٣ هـ، بُهْجَةُ الْمَجَالِسِ وَأَنْسُ الْمَجَالِسِ وَشَحْذُ
الذَّاهِنِ وَالْهَاجِسِ، تحقيق: محمَّد مرسى الخولي، (ق ١ ج ٢ / ٤٧٦)، دار الكتب العلمية،
بيروت، ط ٢، ١٩٨١. ولم يرد اسم الشاعر في المصدر.

التالي^(١):

وَقَدْ زَرُّوا الدُّرُوعَ عَلَى قُلُوبٍ لَوْ اُنْتُصِتْ لَقُطَّ بِهَا الرِّقَابُ

لقد أخذ ابن عبدون المعنى وصوّره فالقلوب عند المتقدم حلت محل الدروع لرفع الطعن والضرب، وقد جعل قومه لابسين القلوب مقام الدروع كناية عن الإقبال والإقدام. أما ابن عبدون فقد زاد في المعنى بأن جعل القلوب أداة ضربٍ وطعن للرقاب، وهذا المعنى من المعاني الشهيرة التي تداولها الشعراء ولا سيما الفرسان منهم كقول قيس بن الخطيم^(٢):

إِذَا قَصُرْتُ أَسْيَافُنَا كَانَ وَضَلُهَا خُطَانَا إِلَى أَعْدَائِنَا فَتَضَارَبُ

أما ابن خفاجة فقد تفنّن في المدح إلى حدّ جعل ابن بسّام يقول فيه: «وإنّ مدح فلا الأعشى للمحلّق، ولا حسّان لأهل جُلّق، وإنّ تصرّف في فنون

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ت ٣ ج ٥ / ٢٦٦)، القرطبي، بهجة المجالس (١٠٣).

(٢) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٩٦٧،

الأوصاف، فهو فيها كفارس خصاف»^(١) فقد أخذ معنى امرئ القيس
الشهير^(٢):

بَكَّى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ وَأَيَقْنَ أَنَّا لَاحِقَانِ بِقَيْصَرَا
فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكِ عَيْنُكَ إِنَّمَا نُحَاوِلُ مُلْكَاً أَوْ نَمُوتُ فَنُعْذِرَا

حين مدح قاضي القضاة أبا أمية بن عصام^(٣) بقوله^(٤):

(١) ابن بسّام، الذخيرة، ق ٣ ج ٥ / ٤٠١). خصاف: فرس مالك بن عمرو بن النذر بن الحارث
بن مارية، ذات القرطين المعلقين بالكعبة. ابن هُذَيْل الأندلسي، علي بن عبد الرحمن،
حلية الفرسان وشعار الشجعان، من إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط ١،
٢٠٠١م، (ص ٢١٨).

(٢) وصاحبه هو عمرو بن قميئة حين بكى لما جاوز بلاد العرب وشارف على بلاد الروم
وكان من امرئ القيس الهاء صديقه عن البكاء بأن مرادهم الملك ولا شيء يثنيه عنه سوى
الموت والبيتان من قصيدته التي مطلعها: سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا، امرؤ القيس،
الديوان، (ص ٣٣٩).

(٣) هو أبو أمية إبراهيم بنى عصام قاضي قضاة شرق الأندلس من أهل مرسية أقام في ولاية
القضاء (٣٥ سنة)، توفي سنة (٥١٦هـ)، ابن خاقان، فلانند العقيان ومحاسن الأعيان،
(ق ٣ / ٦٢٩).

(٤) ابن خفاجة، الديوان، تحقيق سيد غازي، ص ١٩٤، منشأة معارف الإسكندرية،
الإسكندرية، ط ٢، ١٩٧٩.

وَأَخْضَرَ عَجَّاجٌ تُدْرِجُهُ الصَّبَا فَتَتْهُمْ فِيهِ الْعَيْنُ طَوْرًا وَتُنْجِدُ
كَأَنَّ فُرَادَا بَيْنَ جَنِيهِ رَاجِفَا يَقُومُ بِهِ نَائِي الدِّيَارِ وَيَقْعُدُ
سَارَكَبُ مِنْهُ ظَهَرَ أَذْهَمَ رِيضٍ مَرْوَعٌ بَسُوطِ الرِّيحِ يَجْرِي فَيُزْبِدُ
وَأَمْضَى فِيمَا بَيَّتْ نَفْسٍ كَرِيمَةٍ يُهْدُ وَإِمَّا بَيَّتْ عِزٌّ يُشِيدُ

والتأثر بادٍ في البيت الأخير الذي يصل إليه الشاعر بعد إيرادهِ لمعاني
الفروسيّة والقتال وعُذره في ذلك إدراك غايته من العزّ والكرم.

وقد أجاد الشعراء الأندلسيون في نظم المدح لمناسبته لواقع الحال
في عصر الطوائف، وهذا ما يؤكدُ بأنَّ الشعرَ تعبيرٌ عن مختلفات الذات
ويرتبط بها ارتباطاً يشدُّها نحو التعبير عن طبيعة الموقف وقد ذهب حازم
القرطاجني إلى أن بعض الشعراء يجيد التعبير في موقف أفضل من الآخر
تبعاً لاختلافه عنه بقوله: «نجد أهلَ زمانٍ يعنون بوصف القيان والخمر وما
ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمانٍ آخر يعنون بوصف الحروب
والغارات وما ناسب ذلك ويُجيدون فيه، وأهل زمانٍ آخر يعنون بوصف

نيران القرى وإطعام الضيف وما ناسب ذلك ويُجيدون فيه»^(١).

ولعل قصيدة ابن درّاج القسطلّي في مدح علي بن حمود خير مثال على إجادة الأندلسيّين وصف الحروب والقتال، وقد عُرِفَت هذه القصيدة بقوة سبكها وجزالة ألفاظها ومتانتها، ونظُمها على طريقة الأوائل الأمر الذي جعل ابن بسّام يقول فيها: «وهي من الهاشميّات الغرّ، بناها من المسك والدّرّ، لا من الجصّ والأجرّ، لو قرّعت سمع دِعبل بن عليّ الخزاعيّ، والكُميت بن زَيْد الأسديّ، لأمسكا عن القول، وبرئا إليها من القوّة والحول؛ بل لورآها السيّد الحميريّ، وكثير الخزاعيّ لأقاماها بيّنة على الدّعوى»^(٢).

يقول ابن درّاج^(٣):

(١) القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص ٣٧٥).

(٢) ابن بسّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق ١ ج ١ / ٧٩).

(٣) ابن درّاج القسطلّي، الديوان، (ت ٤٢١هـ / ٩٥٨م)، حقّقه وقَدّم له محمود عليّ مكّيّ، من

منشورات ومؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود للإبداع الشعري، د م، ط ٢، ٢٠٠٤،

(ص ١٦٠-١٦٦).

لَعَلَّكَ يَا شَمْسُ عِنْدَ الْأَصِيلِ شَجِيتَ لَشُجْوِ الْغَرِيبِ الدَّلِيلِ

فَكُونِي شَفِيعِي إِلَى ابْنِ الشَّفِيعِ وَكُونِي رَسُولِي إِلَى ابْنِ الرَّسُولِ

تتضح في الأبيات المعاني المشرقية التي شاعت في قصائد المدح،

والشاعر الأندلسي استطاع في هذه القصيدة المحافظة على معاني القصيدة

العربية، جامعاً فيها صفات الممدوح من الكرم والسخاء إلى الإقدام

والشجاعة، ومقارعة الأعداء، فالممدوح كريم النسب لاتصاله بآل البيت

وعزه من عزهم وقد ظهر ذلك في الأبيات من مطلع القصيدة لغاية قوله:

تَجَزَّأُ مِنْ جَسِّي مَآرِبٍ بِخَمَطٍ وَأَثَلٍ وَسِدْرٍ قَلِيلِ

ثم ينتقل الشاعر للحديث عن البطولات في المعارك والذود عن

الديار بقوله:

شَرِيدُ السُّيُوفِ وَفَلَّ الْحُتُوفِ يُكَيِّدُ بِأَفْلَاحِ قَلْبٍ مُهَوَّلِ

وتصف الأبيات ما حل في البلاد من أهوال ومصائب نتيجة

الحروب، وما حالت إليه النساء، وكيف تبدّلت أحوالهن من السراء إلى
الضرّاء من قوله:

وَمِنْ دُونِنَا نَسَاءُ الدِّيَارِ نِهَابَ الْحِشْيِ مُوشِحَاتِ الطُّلُولِ

مَغَانِي السُّرُورِ لَبَسْنَ الْحِدَادِ عَلَى لَابِسَاتِ ثِيَابِ الْهُولِ

إلى قوله:

وَمِنْ أَنْسَاهَا بَيْنَ ظَنَرٍ وَتَرْبٍ سُرَى لَيْلِهَا بَيْنَ ذَنْبٍ وَغُولِ

وقد تأثر الفقيه القاضي أبو الوليد الباجي^(١) بمعلقة طرفة بن العبد

بشكل لافت عندما مدّح قاضي بغداد ناصح الدين تاج الإسلام السمناني^(٢)،

وقد أخذ معاني المعلقة ونقلها إلى معنى المدح الذي يريده مع تصديره

(١) أبو الوليد سليمان بن خلف بن سعد بن أيوب التّجيبّي، أحد أقطاب المذهب المالكي،
توفي بالمرّة سنة (٤١٤هـ)، ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢ ج ٣/٧٦).

(٢) هو أبو جعفر محمّد بن أحمد السّمناني، من العراق، كان فقيهاً متكلماً على المذهب
الأشعري، توفي سنة (٤٤٤هـ)، انظر: اللباب والمنتظم ١٥٦/٨.

للأبيات بأبيات تحدّث فيها عن بعد الدّيار والحنين إليها دون التطرّق إلى معاني الغزل والحنين للمرأة والنسيب كما فعل صاحب المعلقة، يقول الفقيه^(١):

يَا بُعْدَ صَبْرِكَ أَتَمُّوا أَمْ أَنْجَدُوا هَيْهَاتَ مِنْكَ تَصَبَّرُ وَتَجْلُدُ
يَا أَبِي سُلوُكٍ بَارِقُ مَتَّالِقُ وَشَمِيمُ عَرَفِ عَرَارَةٍ وَمُقَرِّدُ
فِي كُلِّ أَفْوٍ لِي عِلَاقَةٌ خَوْلَةٍ تَهْدِي الْهَوَىٰ وَبُكْلُ أَرْضٍ تَهْمَدِ
مَا طَالَ عَهْدِي بِالْدِيَارِ وَإِنَّمَا أَنْسَىٰ مَعَاهِدَهَا أَسَىٰ وَتَبَلَّدِ
وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى الْمَعَاهِدِ بَعْدَمَا لَيْسَ الْبَدَاوَةُ رَسْمُهَا الْمُتَابَّدِ

(١) ابن بسّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق ٢ ج ٣ / ٧٩)؛ وورد بيتان منها في نفح الطيب بخلاف ترتيب الأبيات في الذخيرة وهما البيت الرابع ويليهِ البيت الأخير من المقطوعة الأولى بهذا الترتيب:

مَا طَالَ عَهْدِي بِالْدِيَارِ وَإِنَّمَا أَنْسَىٰ مَعَاهِدَهَا أَسَىٰ وَتَبَلَّدِ
لَوْ كُنْتُ أَنْبَأْتُ الدِّيَارَ صَبَابِي نَخْلَ الصَّافِ بِفَنَائِهَا وَالْجَلْمَدِ

المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلسيّ الرطيب، (٢ / ٧٦).

فَاسْتَنْجَدْتُ مَاءَ الدَّمْعِ بَيْنَهُمْ فَتَابَعْتُ حَتَّى تَوَارَى الْمُنْجِدُ

طَفَقْتُ تُسَابِقُنِي إِلَى أَمَدِ الصَّبَا تِلْكَ الرَّبَى وَمَنَالُ شَأْوِي يَبْعُدُ

لَوْ كُنْتُ أَنْبَأْتُ الدِّيَارَ صَبَابَتِي نَحَلَ الصَّافِ بِفَنَائِهَا وَالْجَلَمَدِ

ويظهر الحنين إلى الديار في الأبيات السابقة مع تحوير معاني المعلقة

ولا سيما البيت الثالث الذي أخذ معناه من مطلع المعلقة الشهير^(١):

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِرَقَةٍ تَهْمَدُ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

ومعنى بيت طرفه هو تعلقه بديار محبوبته التي عفت وأصبحت

كالوشم في اليد إلا أن الشاعر أخذ المعنى وجعل حنينه لأكثر من مكان وأكثر

من حبيب، ويتأسى عليها وعلى معاهدها وما كان منه إلا أن فاضت دموعه

حسرة عليها، وقد استخدم الشاعر الألفاظ العربية القديمة التي شاعت في

المعلقة، وطوعها لتناسب المعنى المراد مثل: تَصَبَّرُ وتَجَلَّدُ، أَرْضُ تَهْمَدُ،

(١) طرفه بن العبد، الديوان، شرح الأعلام الششمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصّقال،

من مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥، (ص ٦).

وَأَسَىٰ وَتَبَلَّدَ، الْمَعَاهِدُ ثُمَّ يَشْرَعُ فِي الْحَدِيثِ عَنْ أَيَّامِ الشَّبَابِ وَالْحَنِينِ إِلَيْهَا
رَغْمَ إِقْرَارِهِ بِأَنَّهُ لَمْ يَصُبْ بِهَا، وَإِنَّهُ تَحَلَّمَ قَبْلَ سِنِ الْحِلْمِ بِقَوْلِهِ:

لِلَّهِ أَيَّامُ الشَّبَابِ وَحُسْنُهَا	وَعُصُومَتُهُنَّ الْمَائِسَاتُ الْمُيِّدُ
أَيَّامُ أَنْفَاضٍ لِلْمِرَاحِ ذُؤَابَتِي	بَيْنَ اللَّدَاتِ وَدِرْعُ بُرْدِي مُجَسِّدُ
أَتَقَنِّصُ الظَّيَّاتِ فِي سُبُلِ الصَّبَا	فَيُصَيِّدُهُنَّ لِي الْعَذَارُ الْأَسْوَدُ
حَتَّىٰ عَلَانِي الشَّيْبُ قَبْلَ تَحَلُّمٍ	وَأَبْرَّ مَا سَبَقَ الْمَشِيبَ الْمَوْلِدُ
وَسَقَتْنِي الدُّنْيَا زُعَاقَ حُمَارِهَا	وَسَعَىٰ إِلَيَّ مِنَ الْخُطُوبِ مُعَرِّبُ
مَا هَالَنِي صَعْبُ الْمَرَامِ وَلَا الَّذِي	تَسْتَبْعِدُ الْأَيَّامُ عِنْدِي يَنْعُدُ
اسْتَقْرَبُ الْهَدَفَ الْبَعِيدَ بِهَمَّةٍ	أَذْنَىٰ مَنَازِلِهَا الشُّهَا وَالْفَرْقَدُ

وبعد هذا الاستهلال يتخلَّص الشاعر إلى المدح بأسلوب رقيق

ويتنقل لتعداد مآثر ممدوحه وصفاته في إطار من جزالة الألفاظ ورصانة

الأسلوب إذ يقول:

حَيْثُ التَّقْتُ ظُبَةُ السَّمَاحَةِ وَالْعُلَا وَرَسَتْ قَوَاعِدُهُ وَحُلَّ الْقَوْدُ

فَجَنَابُهُ لَا يُسْتَبَاحُ وَجَارُهُ لَا يُسْتَضَامُ وَنَبْعُهُ لَا يُعَصَّدُ
 حَرَمُ الْمَكَارِمِ لَا يَنَالُ فِنَاءَهُ دَامٌ وَلَا لِلْفَضْلِ عَنْهُ مَبْعَدُ
 عَالِي مَحَلِّ النَّارِ فِي كُلِّ شَتَا إِذْ بِالْحَضِيضِ لَغِيرِهِ مُسْتَوَقَدُ
 هَذَا الشُّهَابُ الْمُسْتَضَاءُ بِنُورِهِ عَلَمُ الْهُدَى هَذَا الْإِمَامُ الْوَاحِدُ
 هَذَا الَّذِي قَمَعَ الضَّلَالَةَ بَعْدَمَا كَانَتْ شَيَاطِينُ الضَّلَالِ تَمَرِّدُ

لقد حافظ الشعراء الأندلسيون على تقاليد القصيدة العربية المدحية القديمة «ومضوا في المعاني القديمة في المدائح على نهج من تقدمهم من الشعراء، فأسرفوا وبالغوا»^(١). وقد أبدى هذا النهج ابن عمار في مدحه المعتمد بن عباد حينما وجَّهه أبوه لحرب شلب وهي قصيدة مُطَوَّلَةٌ يقول فيها^(٢):

(١) انظر: بالنشأ، تاريخ الفكر الأندلسي، (ص ٤٦).

(٢) مطلعها:

عَلَيَّ وَلَا مَا يَنَاجُ الْحَمَائِمِ وَفِيَّ وَلَا مَا بُكَاءُ الْغَمَائِمِ

والقصيدة في الذخيرة لابن بسام، (ق ٢ ج ٣ / ٢٨١ - ٢٨٤)، المقرئ، نفح الطيب، (ج ١ /

لَهُ هِزَّةٌ فِي الْجُودِ مُعْتَصِدِيَّةٌ تَهْزُ إِلَى التَّشْتِيتِ شَمْلُ الدَّرَاهِمِ

إِذَا نَشَرْتَ لَحْمٌ بِذِكْرِهِ فَخَرَهَا طَوَتْ طِيءٌ مِنْ خَجَلَةٍ ذَكَرَ حَاتِمِ

أَبَى أَنْ يَرَاهُ اللَّهُ غَيْرَ مُقْلَدٍ حِمَالَةٌ سَيْفٍ أَوْ حِمَالَةٌ غَارِمِ

وَمِثْلُ عَبَادٍ وَمَنْ مِثْلُ قَوْمِهِ لُيُوثَ خُرُوبٍ أَوْ بُدُورَ مَوَاسِمِ

أَلَكِنِي بِالتَّسْلِيمِ مِنْهُمْ إِلَى فَتَى تَهَادَى بِهِ جُرْدُ الْعِتَاقِ الصَّلَادِمِ

إِذَا رَكِبُوا فَاَنْظُرُهُ أَوَّلَ طَاعِنِ وَإِنْ نَزَلُوا فَارْصُدْهُ آخِرَ طَاعِمِ

أَعَزُّ مَكِينٌ فِي الْقُلُوبِ مُحَبَّبٌ إِلَيْهَا عَظِيمٌ فِي نُفُوسِ الْأَعَاظِمِ

تَبَوَّأَ مِنْ لَحْمٍ وَنَاهِيكَ مَقْعَدًا مَكَانَ رَسُولِ اللَّهِ مِنْ آلِ هَاشِمِ

تَقَفُ الْأَبْيَاتُ عِنْدَ جُمْلَةِ صِفَاتِ أَسْقَطَهَا الشَّاعِرُ عَلَى الْمَمْدُوحِ،

فَهُوَ جَوَادٌ كَرِيمٌ يَتَنَمَّى إِلَى نَسَبٍ رَفِيعٍ مِنْ قَبِيلَةِ لَحْمٍ، وَقَدْ تَحَدَّثَ فِي عَجَزِ

الْبَيْتِ الثَّانِي عَنْ قَبِيلَةِ طِيءٍ الَّتِي يَتَنَمَّى إِلَيْهَا (حَاتِمِ طِيءٍ)، وَأَنَّ الْقَبِيلَةَ

تَتَوَارَى وَتَخْجَلُ إِذَا ذُكِرَتْ لَحْمٌ وَمَا ذَلِكَ إِلَّا اعْتِرَازٌ مِنْهُ بِأَصُولِهِ الْمَشْرِقِيَّةِ

العربية. كما أنَّ الممدوح فارسُ حربٍ مغوار يقود الخيل العتاق الصلادم
إلى ساحات الوغى فيكون أوَّل مقاتلٍ فيها وقد أخذ هذا المعنى في البيت
التالي:

إِذَا رَكِبُوا فَاَنْظُرْهُ أَوَّلَ طَاعِنٍ وَإِنْ نَزَلُوا فَارْصُدْهُ آخِرَ طَاعِمٍ

من معنى بيت عنتر بن شداد من معلقته الشهيرة وهذا المعنى من
المعاني النادرة وهو أول من اخترعه بقوله^(١):

يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَعْيَ وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

وقد صور الشاعر هذا المعنى ونقله من الفخر إلى المدح بأسلوب
خفي بارع وزاد فيه بأنَّ الممدوح مقدم في ساحة الوغى في أول القوم،
وكريم في السلم. وقد أخذ المعنى المعتمد نفسه في قصيدة له بقوله^(٢):

(١) عنتر، الديوان شرح ديوان عنتر بن شداد، ص ١٢٣، د ق، دار الكتب العلمية، د ط،
١٩٩٥.

(٢) المعتمد، الديوان، ٨٨/؛ ابن بسام، الذخيرة، (ق ٢ ج ٣/ ٤٤).

مَا سِرْتُ قَطُّ إِلَى الْقِتَا لِوَكَّانِ مِنْ أَمَلِي الرُّجُوعُ
شَيْمُ الْأُولَى أَنَا مِنْهُمْ وَالْأَصْلُ تَتْبَعُهُ الْفُرُوعُ

ويشارك هذا المعنى مع قول لقيس بن الخطيم في أحد أبياته

بقوله^(١):

وَإِنِّي فِي الْحَرْبِ الضَّرُوسِ مُوَكَّلٌ بِتَقْدِيمِ نَفْسِي لَا أُرِيدُ بَقَاءَهَا

يظهر التناص بين الأبيات بشكل لافت، وكيف استطاع المعتمد أن

يُضَمِّنَ أبياته هذا المعنى الذي يكشف أنه من شيم الأوائل ومعتقداتهم
ومعانيهم.

لقد تَفَنَّنَ الأندلسيون بمعاني الأوائل في قصائدهم، وكشفوا عن

قدرتهم على تطوير المعاني والزيادة فيها وتحويرها، ويرى الباحث أن هذا

الإتقان في التصرف بمعاني مَنْ سبقوهم من المشاركة، يُعَدُّ أحد أوجه الرَّد

(١) لقيس بن الخطيم، الديوان، ص ٤٩.

على مَنْ اتَّهَمَ الشعر الأندلسيَّ بالخضوع والتقليد لشعر الأوائل، مثلما تأثر

ابن عمَّار بمعنى أبي ذؤيب الهذلي الشهير بقوله^(١):

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْقَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

لقد أخذ ابن عمَّار هذا المعنى، وقلبه^(٢)، في قصيدة قالها يمدح

(١) البَيْتُ من قصيدته الشهيرة التي قالها في رثاء أولاده الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، ومطلعها:

أَمِنْ الْمَنُونِ وَرَيْئُهَا تَوَجَّعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُتَعَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

انظر: أبو ذؤيب الهذلي، ديوان، شرحه وقدم له ووضع فهارسه، سوهام المصري، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، (ص ١٤٧).

(٢) قلب المعنى هو عكس المعنى، كقول أبي الشَّيْص:

أَجِدُ الْمَلَامَةَ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً حُبًّا بِذِكْرِكَ فَلْيُلْمَنِي الْيَوْمَ

أخذه المتنبي وعكس ما قاله عكسًا لائقًا:

أَحِبُّهُ وَأَحَبُّ فِيهِ مَلَامَةٌ إِنَّ الْمَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ

ونقلًا عن العلوي في «الطراز»: «وما هذا حاله فهو بالغ في المجد كُلِّ مَبْلَغ، ومن لطافته ورشاقته يكاد يُخرجه عن حدِّ السرقة». انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (ج ٣ / ٨٩-٩٠).

سَجَايَاكَ إِنِّ عَافَيْتَ أُنْدَى وَأَسْمَحَ وَعُذْرُكَ إِنِّ عَاقَبْتَ أَجْلَى وَأَوْضَحَ

يقول ابن عمار هذه القصيدة مستسمحاً المعتمد وكان بعض جلسائه

يحاولون أن يوقعوا البغضاء في قلب المعتمد:

سَيَأْتِيكَ فِي أَمْرِي حَدِيثٌ وَقَدْ أَتَى بِرَأْيِ بَنِي عَبْدِ الْعَزِيزِ مُوشَّحُ

تَخَيَّلْتُهُمْ لَا ذَرَّ لِلَّهِ ذَرَّهُمْ أَشَارُوا تَجَاهِي بِالشَّمَاتِ وَصَرَّحُوا

وَقَالُوا سَيُجْزِيهِ فُلَانٌ بِذَنْبِهِ فَقُلْتُ: وَقَدْ يَعْفُو فُلَانٌ وَيُصْفَحُ

أَلَا إِنَّ بَطْشًا لِلْمُؤَيَّدِ يَرْتَمِي وَلَكِنَّ حُلُمًا لِلْمُؤَيَّدِ يَرْجَحُ

وَمَاذَا عَسَى الْوَاشُونَ أَنْ يَتَزَيَّدُوا سِوَى أَنْ ذَنْبِي ثَابِتٌ مُتَصَحِّحُ

نَعَمْ لِي ذَنْبٌ غَيْرُ أَنْ لِحُلْمِهِ صَفَاةٌ يَزِلُّ الذَّنْبَ عَنْهَا فَيَسْفَحُ

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢ ج ٣ / ٣١٧-٣١٨).

سَلَامٌ عَلَيْهِ كَيْفَ دَارَ بِهِ الْهَوَىٰ إِلَيَّ فَيَذْنُو أَوْ عَلَيَّ فَيَنْزَحُ

وَيَهْنِيهِ إِنَّ مِتُّ السُّلُوفَ إِنَّنِي أَمُوتُ وَلِي شَوْقٌ إِلَيْهِ مُبَرِّحُ

وَبَيْنَ ضُلُوعِي مِنْ هَوَاهُ تَمِيمَةٌ سَتَنْفَعُ لَوْ أَنَّ الْحِمَامَ يُجَلِّحُ

وهذا البيت الأخير الذي يتضمَّن المعنى المراد الذي قلبه الشاعر وطَّوعُهُ وفق هواه لِيُنَاسِبَ معنى الأبيات.

لقد أراد ابن عمار أن يرفع من صفات ممدوحه وأخذ من هذه الصفات ما يتعلَّق بجانب السماحة والعفو والصفح الذي يُريده من ممدوحه، أما معنى بيت أبي ذؤيب الهذلي فهو التسليم للقدر والإيمان به، دون محاولة دَفْعِهِ بالتمائم وغيرها، ولكنَّ ابن عَمَّار قلب المعنى بأن جعل هواه لممدوحه هو التميمة التي ستَنْفَعُهُ عند اقتراب الحِمَام.

وقول الحُصْرِي يمدح المعتمد^(١):

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٣ / ١٨٩). وقيل عرق الثرى هو إبراهيم عَلَيْهِ السَّلَامُ.

شَأَى ابْنِ الْأَرْبَعِينَ وَمَا أَنَا سَتَهَتْ عَشْرًا بِهِ الْحَجَجُ
عُرُوقَ النَّاسِ كُلَّهُمْ إِلَى عِرْقِ الثَّرَى تَشْجُ

هو من قول امرئ القيس^(١):

إِلَى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَّتْ عُرُوقِي وَهَذَا الْمَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي

والمعنى في الموت وكيف يسلب الناس لذات عيشهم، ولعلَّ

المقصود بعرق الثرى هو أصل الخلق من التراب وإليه يعودون، ويؤكد ذلك

قول الحصري فيما يلي البيتين السابقين بقوله:

بَنُو الدُّنْيَا كَأَنَّهُمْ لِقَلَّةٍ هَمَّهُمْ هَمَّ جُ

وَهَلْ هِيَ غَيْرُ دَارِ أَذَى إِذَا دَخَلُوا بِهَا خَرَجُوا

تَأْمَلْ كَيْفَ تَأْكُلُهُمْ وَهُمْ وَلَدُهَا نَتَجُ

وبما أن المعاني مطروحة أمام الجميع، فإنه يبقى الفصل بين من

(١) امرؤ القيس، ديوان، (٣٨٨)

يتناولوها من الشعراء ويصوّرونها بأساليبهم، رغم تقدّم من سبق إلى تلك المعاني أو من تأخر به الزمن كمعنى النابغة الذي سبق الشعراء إليه^(١):

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُذْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُتَأَيَّ عَنْكَ وَاسِع
خَطَاطِيفُ حُجْنٍ فِي حَبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدِي إِلَيْكَ نَوَازِع

وهذا المعنى قد تداولته جماعة من الجاهليين والمخضرمين والمحدثين والمولدين^(٢).

لقد استطاع الشاعر الأندلسي أبو العرب الصَّقْلِي^(٣)، أن يطرق ذلك المعنى دون لفظه مستخدماً أسلوبه الخاص وشخصيته الشعرية حين مدح

(١) النابغة الذبياني، الديوان، ص ١٦٨.

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧ / ٢١٢).

(٣) مصعب بن محمّد بن أبي الفرات بن زرارة القرشيّ العبدريّ، ولد بصقلية (سنة ٤٢٣هـ)، وعاش بأشبيلية بجوار المعتمد، كان مشوراً بالأدب والشعر، والتحق بميوزة حتى توفي فيها، أخذ عنه الأندلسيون أدب الكاتب لابن قتيبة، توفي فيما بعد عام (٥٠٧هـ) بميوزة، ودفن بجوار قبر ابن اللبانة. انظر: ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧ / ٢٠٩).

المعتمد بقوله^(١):

كَأَنَّ بِلَادَ اللَّهِ كَفُّكَ إِنْ يَسِرَّ بِهَا هَارِبٌ تَجْمَعُ عَلَيْهِ الْأَنَامِلَا

فَأَيْنَ يَفِرُّ الْمَرْءُ عَنْكَ بِجُرْمِهِ إِذَا كَانَ يَطْوِي فِي يَدَيْكَ الْمَرَا حِلَا

ومهما يكن من أمر فإنَّ المعاني الأندلسية التي طرقها الشعراء في

غرض المدح هي ذاتها التي طرقها الشعراء الأوائل من المشاركة، حيث

انصبت معظمها حول شخص الممدوح واستعراض صفاته في السخاء

والكرم والشجاعة والإقدام في المعارك وذكر جميع مستلزمات الحرب،

ولاسيما المشهورة عند العرب، ناهيك عن التطرق إلى الجذور العربية

القديمة للممدوحين، وتمثّل قصيدة الأعمى التّطيلي في مدح ذي الوزارتين

الفضل أبي جعفر بن أبيّ هذه المعاني إذ يقول^(٢):

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧ / ٢١٢).

(٢) الأعمى التّطيلي، أبي جعفر أحمد بن عبدالله، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار

الثقافة، بيروت د. ط، ١٩٨٩، ص ١٧٧ - ١٧٨.

هُنَالِكَ حَدَّثَ عَنْ أَبِي وَأَحْمَدٍ

وَعَبْدِ الْمَلِكِ الشُّمِّ فِي الرَّتَبِ الشُّمِّ

تَسَمَّيْتَ بِالْفَضْلِ الَّذِي أَنْتَ أَهْلُهُ

وَمَعْنَاهُ، وَالْمَذْمُومُ أَجْدَرُ بِالذَّمِّ

وَأَلْبَسْتَ مِنْ مَثْنَى الْوَزَارَةِ حُلَّةً

تَقُومُ لَهَا تِلْكَ الْمَآثِرُ بِالرَّقْمِ

وَتُنْمِيكَ مِنْ سَعْدِ الْعَشِيرَةِ أُسْرَةً

هَلْ الْفَخْرُ إِلَّا مَا نَمْتُهُ وَمَا تَنْمِي

بِهَالِيْلُ أَبْطَالُ جَحَاجِحُ سَادَةٌ

كَأَسَدِ الشَّرَى فِي الْحَزْبِ كَالْمُزْنِ فِي السَّلْمِ

إِذَا رَكِبُوا الْجُرَدَ الْجِيَادَ إِلَى السَّوْعَى

رَأَيْتَ الْأَسُودَ الضَّارِيَاتِ عَلَى الْعُصَمِ

سَيَّاتِكَ شِعْرِي ذَاهِبًا كُلَّ مَذْهَبٍ

عَلَى شَيْهَمٍ مِنْ خَطَّةٍ أَوْ عَلَى شَهْمٍ

جَزَاءً بِنِعْمَاكَ الْجَزِيلَةِ إِنِّي

تَكَرَّمْتُ عَنْ شَيْنِ الصَّنِيعَةِ بِالْكُتَمِ

فَكَمْ لَكَ عِنْدِي مِنْ يَدٍ مَلَأَتْ يَدِي

وَمِنْ نِعْمَةٍ أَوْلَى بِشِعْرِي مِنْ نَعَمِ

هَنِيئًا لَكَ الْعِيدُ الَّذِي أَنْتَ عِيدُهُ

وَعِيدٌ لِمَا حَاكُوا مِنَ الشَّرِّ وَالنَّظَمِ

الهجاء

اشتدَّ التنافس بين الشعراء الأندلسيين في القرن الخامس الهجري،
فاشتدَّ معه فنُّ الهجاء، وقد نظم الأندلسيون الأهاجي العميقة في الغالب،
وقد أشار إلى ذلك ابن بَسَّام في كتابه الذخيرة، غير أنه عاهد نفسه أن لا
يعرض من هذا الفنَّ إلا القليل جداً.

وقد تخصص عددٌ من الشعراء بنظمه، حتى أنهم لا يكادون يطرقون
باباً سواه، وكان في مقدمتهم الشاعر السُّمَيْسِر، وأبو تَمَّام غالب الملقَّب
بالْحَجَّام، شاعر قلعة رباح غربي طُلَيْطَلَة، وابن صارة الأندلس، وغيرهم.

لقد التفت شعراء الهجاء الأندلسيون إلى شعر الهجاء المشرقي،
وعمدوا إلى تضمين قصائدهم بعض الأبيات الشعرية التي قالها شعراء
الهجاء المشاركة، واستعاروا بعض المعاني الذائعة الصَّيت.

وعمد الشاعر الأيُّض إلى توظيف معنى أبيات جرير في هجاء

الأخطل، فقال في هجاء شخصي يُدعى ابن حمدين^(١):

يُرِيدُ ابْنُ حَمْدِينَ أَنْ يُعْتَفَى وَجَدَوَاهُ أَنْأَى مِنَ الْكَوَكِبِ

إِذَا ذُكِرَ الْجُودُ حَكَ اسْتَهُ لِيُثَبِّتَ دَعْوَاهُ فِي تَغْلِبِ

وهو يشير إلى قول جرير في الأخطل التغلبي:

والتغلبِيُّ إِذَا تَنَحَّنَحَ لِلْقَرَى حَكَ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الْأَمْثَالَا

ويُضْمَنُ الْأَعْمَى الْمَخْزُومِي بَيْتًا مَشْهُورًا لِأَبِي الْأَسْوَدِ الدُّؤَلِيِّ

بقوله^(٢):

لِابْنِ الْقَصِيرِ مَعَ ابْنِهِ وَصَغِيرِهِ حُجَجٌ بِهَا سَوْقُ الْفَسُوقِ تَقُومُ

أَلْفَاهُ يَوْمًا تَحْتَ أَسْوَدَ حَالِكٍ فَبَدَا يُعَاتِبُهُ لِذَا وَيَلُومُ

(١) المغربي، ابن سعيد، المغرب في حُلَى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٥٥، (ج ٢ / ١٢٨).

(٢) المُرْسِي، أبو بحر صفوان بن إدريس، زاد المسافر وُعْرَةً مُحْيَاً الْأَدَبَ السَّافِرَ، تحقيق: عبدالقادر محداد، ص ١١٨، دار الرائد العربي، بيروت، د. ط، ١٩٨٠.

فَأَجَابَهُ مُتَعَجِّبًا وَجَوَابُهُ يَبْتُ عَلَى مَرِّ الزَّمَانِ قَدِيمُ

لَا تَنَّهُ عَنْ خُلُقٍ وَتَأْتِي مِثْلُهُ عَارٌ عَلَيْكَ إِذَا فَعَلْتَ عَظِيمُ

«ونظم الأندلسيون الأهاجي العنيفة في الغالب»^(١). وقد قَسَمَ ابن

بسام الهجاء في الأندلس إلى نوعين قد شاعا آنذاك هما: هَجْوُ الأشراف،

وهَجْوُ العامة وقد فصل ذلك بقوله: «والهجاء يُنْقَسَمُ قسمين: قسمٌ يُسَمُّونَهُ

هَجْوَ الأشراف، وهو ما لَمْ يبلغْ أَنْ يكونَ سُبَابًا مُقْذَعًا وَلَا هُجْرًا مُسْتَبْشَعًا،

وهو طَاطَأٌ قديمًا من الأوائِل، وثَلَّ عَرَشَ القبائل، إنما هو توبيخٌ وتغيير،

وتقديمٌ وتأخير»^(٢) وقد تأثر الأندلسيون بهذا النوع من الهجاء، كقصّة

الزُّبرقان بن بدر مع الحطيئة وبيته الشهير^(٣):

(١) بالنيثاء، تاريخ الفكر الأندلسي، ص ٤٦.

(٢) ابن بسام، الذخيرة، (ق ١ ج ٢ / ٤٢٠).

(٣) البيت من قصيدة قالها يهجو الزُّبرقان بن بدر وقد شكاه الزُّبرقان إلى الخليفة عمر بن

الخطّاب رَضِيَ اللهُ عَنْهُ، والقصة مشهورة في كتب الأدب ومطلع القصيدة:

والله يا معشرُ لَا مُوَأْمِرَاءَ جُنُبَا في آلِ لَأَيِ شَمَّاسٍ بِأَكْيَاسِ =

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَزَحَلْ لِبُغْيَتِهَا واقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِي

لقد أخذ هذا المعنى الْمُعْتَمِدُ حينما خاطب ابنه «الرَّاضِي»^(١)

بقصيدته التالية ذلك حين تقاعس عن قيادة الجيش لمحاربة العدو، ورأى أنَّ

المطالعة والقراءة أفضل من القتال، الأمر الذي جعل الْمُعْتَمِدَ يطعنُ به ويَهْزَأُ

منه بقوله^(٢):

الْمُلْكُ فِي طَيِّ الدَّفَاتِرِ فَتَخَلَّ عَنْ قَوْدِ الْعَسَاكِرِ

طُفْ بِالسَّرِيرِ مُسَلِّمًا وَاذْجِعْ لِتَوْدِيعِ الْمَنَابِرِ

= الحُطَيْيَّة، الديوان، من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشَّيْبَانِي، شرح أبي سعيد السُّكَّرِي، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٨، ص ١٠٥-١٠٧.

(١) هو يزيد بن محمد الرَّاضِي، وهو شقيق عبَّاد والفتح وعبيدالله المعتد، أبناء الْمُعْتَمِد، كان عالماً بالشرعيَّات، ذاكرًا للعرب وأنسابها، توفي سنة ٤٨٤هـ، ابن الأَثَّار، الحَلَّة السَّيْرَاء، ٧٥/٢، ابن خاقان، قلائد لعقيان، ج ١/ ١١٧.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان، (١/ ١١٧)، ابن الأَثَّار، الحَلَّة السَّيْرَاء، (٢/ ٧٥)، ديوان الْمُعْتَمِد اعتماداً على القلائد، ص ٤٦-٤٧.

وَأَزَحَفَ إِلَى جَيْشِ الْمَعَا رَفِ تَقَهَّرَ الْحَبَرَ الْمُقَامِرُ
أَوْ كَسَتْ رُسُطَالِيْسَ إِنْ ذَكَرَ الْفَلَاسِفَةُ الْأَكَابِرُ
وَكَذَاكَ إِنْ ذَكَرَ الْخَلِيلُ فَأَنْتَ نَحْوِيَّ وَشَاعِرِ
هَذِي الْمُدَامُ، فَكُنْ لَهَا وَلِكُلِّ مَنْ حَابَاكَ شَاكِرُ
وَأَقْعُدْ فَإِنَّكَ طَاعِمٌ كَاسٍ، وَقُلْ: هَلْ مِنْ مُقَاخِرِ؟

لقد أراد الشاعر أَنْ يُظهر المكارم التي يريدها من خلال الدعوة إلى
السَّير للحرب والقيام لها، وترك الجلوس إلى الكتب والدواوين، ولعلَّ
التناص الذي عمد إليه في البيت الأخير مع بيتِ الحُطَيْيَّةِ يمثلُ إرادة الشاعر،
وذؤابة القول؛ إذ إِنَّ صَدْرَ بَيْتِ الحُطَيْيَّةِ «دَعِ المكارمَ لا ترحل لبُغيتها»
يدخل في علاقة مع المعاني التي أرادها الشاعر في الأبيات، حيث استخدم
الشاعر أسلوبَ التَّهَكُّمِ والاستهزاء من ابنه من خلال دعوته له للفخر بعلمه
دون السَّير للقتال، وقد أدخل الشاعر النصَّ في علاقة مع بَيْتِ الحُطَيْيَّةِ الذي

اختزل به كثيراً من المعاني اللاذعة وهذا ما اشتهر به، الأمر الذي قاد النقاد للإقرار له بشعرية الهجاء كقول ابن شرف القيرواني: «وَأَمَّا جَزْوَلٌ فَخَبِيثٌ هَجَاؤُهُ، شَرِيفٌ ثَنَاؤُهُ، صَحِيحٌ بِنَاؤُهُ، رَفَعَ شَعْرُهُ مِنَ الثَّرَى، وَحَطَّ مِنَ الثُّرَيَّا، وَأَعَادَ بِلَطَافَةِ فِكْرِهِ، وَمَتَانَةِ شَعْرِهِ، قَبِيحَ الْأَلْقَابِ فَخَرًا يَبْقَى عَلَى الْأَحْقَابِ، وَيُتَوَارَثُ فِي الْأَعْقَابِ»^(١). وقد شاعت في الأندلس الأبيات المشرقية التي كانت لها شهرتها على مرّ العصور الأدبية في الهجاء، وتداولها الأندلسيون، واستشهدوا بها في مناظراتهم وأخذوا معانيها ونسجوا على منوالها كقول الأعشى^(٢):

تَبَيُّنُونَ فِي الْمَشْتَى مَلَاءَ بَطُونُكُمْ وَجَارَاتُكُمْ غَرْنِي يَتَنَ خَمَائِصَا

(١) علي، رسائل البلغاء، «رسالة ابن شرف القيرواني»، ص ٢٤٨.

(٢) البيت من قصيدة في هجاء علقمة بن علاثة ومطلّعها:

لَعَمْرِي لَيْتَ أَمْسَى مِنَ الْحَيِّ شَاخِصًا لَقَدْ نَالَ خَيْصًا مِنْ عَفْيفَةٍ خَائِصَا

الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، الديوان، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار

الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ٩٩.

فهو هجاء العامة الذي يحدث في المجلس، ويبرز فيه الشعراء مساوئ بعضهم، ويتعرضون لغيرهم بشين الكلام، وقد تأثر هجاء شعراء القرن الخامس في الأندلس بشقيهِ بهجاء أوائل المشاركة، كقول ابن شهيد الأندلسي يهجو أبا جعفر بن عباس^(١):

أَبُو جَعْفَرٍ رَجُلٌ كَاتِبٌ مَلِيحٌ شَبَا الْخَطَّ حُلُوُ الْكِتَابَةِ
تَمَلَّأَ شَحْمًا وَلَحْمًا وَمَا يَلِيْقُ تَمَلُّوهُ بِالْكِتَابَةِ
وَذُو عَرَقٍ لَيْسَ مَاءَ الْحَيَاءِ وَلَكِنَّهُ رَشْحُ فَضْلِ الْجَنَابَةِ
جَرَى الْمَاءُ فِي سُفْلِهِ جَرَى لَيْنٍ فَأَخَذَتْ فِي الْعُلُوِّ مِنْهُ صَالِبَةُ

وقد أخذ ابن شهيد معنى بيته الأخير من قول النابغة^(٢):

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق ١ ج ١ / ٢٣٨).

(٢) البيت ليس في ديوان النابغة، طبعة دار الكتب العلميّة وأظنّه من المعلّقة التي مطلعها:

يَا دَارَ مِيَّةَ بِالْعِلْيَاءِ فَالْسَّنْدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَمَدِ

لأنّه يشترك معها بالعروض والقافية، وهو منسوب للنابغة، انظر: ابن بسام، الذخيرة، (ق ١

ج ١ / ٢٣٨).

كَالْأَقْحُوَانِ غَدَاةَ غَبِّ سَمَائِهِ جَفَّتْ أَعَالِيَهُ وَأَسْفَلُهُ نَدِي

وقد أشار ابن بسّام إلى أن ما كان من تضمين الشعراء الأندلسيين

معاني أشعار الأوائل في الهجاء، في أشعارهم وذكر ما جرى في مجلس

حضره، قال «الفكيك»^(١) في المجلس يهجو البديع:

رَأَيْتُ الْبَدِيعَ عَلَى أَرْبَعٍ وَقَدْ عَاشَتْهُ عُمُونَ الْبَشَرِ

يَقُولُ وَقَدْ شَرَعَتْ خَلْفَهُ كُمَاهُ الْفُحُولِ رِمَاحَ الْكَمَرِ

«فَلَا وَأَبِيكَ ابْنَةَ الْعَامِرِيِّ لَا يَدَّعِي الْقَوْمُ أَنِّي أَفِر»^(٢)

وقد أخذ عليه ابن بسّام ذلك القول وأن ذلك المعنى مطروق^(٣)، إذ

(١) هو الأديب أبو الحسن البغدادي ممّن طرأ على الأندلس من المشرق، كان حُلُوَ الحوار، مليح التندير، يُلْهِي وَيُضْحِكُ وَلَا يَضْحَكُ هُوَ إِلَّا إِذَا نَدَرَ وَكَانَ قَصِيراً دَمِيماً. انظر: ابن بسّام، الذخيرة، ق ٤ ج ٧ / ٢٥٥).

(٢) البيت لامريء القيس، انظر: امرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، ص ٢٣٠.

(٣) لم يُورد ابن بسّام اسم الشاعر، وإنما اكتفى بتسمية «كاتب بكر».

يقول مضمناً أبياتاً لامرئ القيس^(١):

حَدِيثُ أَبِي الْفَضْلِ شَيْءٌ نَكُرُ إِذَا مَا تَذَكَّرْتُهُ أَفْشَعِرُ

مَرَرْتُ بِهِ وَعَلَيْهِ الْغُلَامُ وَمِنْ خَلْفِهِ ذَنْبٌ مُسْتَطَرُ

«فلا وأبيك ابنة العامري»^(٢) مَا هَابَ مِنِّي وَلَمْ يَزِدْ جُرُ

فَقَالَ وَقَدْ قَامَ عَنْهُ الْغُلَامُ وَمَاذَا عَلَيْكَ بَأْسٌ تَنْتَظِرُ

فَقَالَ أَرَى رَجُلًا وَاقِفًا فَقَالَ هُبْلَى أَلَا تَنْتَصِرُ

«فَلَوْ أَنَّ قَيْسًا وَأَشْيَاعَهَا وَكَنْدَةً حَوْلِي جَمِيعًا صُبُرُ

(١) الأبيات في الذخيرة ولا توجد إشارة لوجودها بمصدر آخر. ابن بسام، الذخيرة، (ج ٤

ق ٧ / ٢٥٧). وقصيدة امرئ القيس قالها بعد أن قتل ثعلبة بن مالك لأنه نافسه في الملك،

وخرج إليه بجيش وتقاتلا حتى أسره امرؤ القيس «وَقَتْلُهُ صَبْرًا» أي أسره وشد رجلاه

ويده كي يُضْرَبَ عُنْقُهُ أَوْ يُحْتَبَسَ حَتَّى يَمُوت. ومطلع القصيدة:

أَحَارِبُ بَنَ عَمْرٍو كَأَنِّي خِمْرُ وَيَعْدُو عَلَى الْمَرْءِ مَا يَأْتِمُرُ

فَلا وأبيك ابنة العامري لَا يَدْعِي الْقَوْمُ أَنِّي أَفْرُ

(٢) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: حنا الفاخوري، ص ٢٢٩ - ٢٣٩.

لَمَارُمْتَ أَنْ تَنْقُضِي حَاجَتِي «وَلَا يَدَّعِي الْقَوْمُ أَنِّي أَفِرُّ»

فَوَلَّيْتُ عَنْهُ عَلَى خَجَلَةٍ «فَثَوْبًا نَسِيْتُ وَثَوْبًا أَجُرُّ»

وَرَاكِبُهُ فَوْقَهُ مِثْلَمَا أَكَبَّ عَلَى سَاعِدَيْهِ النَّمِرُ»

لقد أشرك الشاعر نصّه مع نصّ امرئ القيس، واستطاع أن ينقل

المعنى من الفخر إلى الهجاء؛ إذ إنّ موضوع قصيدة امرئ القيس الفخر،

حينما قتل ثعلبة بن مالك، حيث خرج امرؤ القيس ليستفزّ جيش ثعلبة نحو

مكامن جيشه فحينما لحقوه ظنّ بعضهم أنه فرّ من وجه الجيش ففي قول

الشاعر:

فَلَا وَأَبِيكَ ابْنَةُ الْعَامِرِيِّ لَا يَدَّعِي الْقَوْمُ أَنِّي أَفِرُّ

أخذ معناه الشاعر الأندلسي وضمّن صدر البيت بقوله:

«فَلَا وَأَبِيكَ ابْنَةُ الْعَامِرِيِّ» مَا هَابَ مِنِّي وَلَمْ يَزِدْ جُرُّ

لقد أراد الشاعر أن يُظهر ما عليه الهَجْو من الدَّنَاءَة لعدم ارتداعه،
 وبقوله: ما هابَ مِنِّي ولم يزدجر ليس لقوّته وعزيمته كما هو حال امرئ
 القيس، فالشاعر نقل المعنى بصورة جميلة، وخِفَّةٍ أظهرت ما للأندلسيين من
 براعةٍ في التفنُّن في المعاني. ويرى ابن بسام أنَّ هذا القسم من الهجاء قد شاع
 بين أبناء الأندلس في مجالسهم ومحاوراتهم وقد جاء على شكل مقطوعات
 صان كتابه من احتوائه له، ويرى أيضاً أنَّ الأندلسيين في فترة ملوك الطوائف
 تأثروا بهجاء المشاركة في فترة جرير وطبقته في المشرق بقوله: «والقسمُ الثاني
 هو السُّباب الذي أخذته جريرٌ وطبقته، وكان يقول: إذا هجوتُم فأضحِكوا.
 وهذا النوع منه لم يهدم قطُّ بيتاً، ولا عُيرت به قبيلة، وهو الذي صنَّا هذا
 المجموع عنه، وأعقبناه أن يكون فيه شيءٌ منه»^(١).

واشتهر الشاعر المعروف «بالمرادي»^(٢) بهذا النوع من الهجاء،

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق ١ ج ٢ / ٤٢١).

(٢) المرادي: هو أبو بكر ابن الحسن المرادي القروي، فقيهٌ شاعرٌ، تقلَّب في أنحاء الأندلس،
 على جميع دول ملوك الطوائف. انظر: ابن بسام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧ / ٢٥٣).

وتعرّض للكثير ممّن تجرّأ عليه من الشعراء وغيرهم بالهجاء، ومن ذلك قوله
يَهْجُو أَحَدَ الشُّعْرَاءِ حِينَما بَلَغَهُ أَنَّهُ هَجَاهُ بِقَوْلِهِ^(١):

تَعَرَّضَنِي كُلُّ بَهْجٍ مُخَذَّلٍ كَقَيِّ الشُّكَّارِيِّ أَوْ هُرَاءِ الْمُبْرَسَمِ

فَأَنْفَذْتُ مِنْ وَقْتِي إِلَيْهِ سَحَابًا مِنْ الصَّفْعِ يَجْدُو وَفَدَهَا الْمُقَدَّمِ

فَحَامَتْ عَلَيْهِ مِثْلَ الْجَرَادِ تَسَاقَطَتْ مِنْ الْجَوِّ أَنْوَارُ رَوْضٍ مُعَمَّمِ

وَعَنَى دَوِيَّ النَّخْلِ فِي صَخْنِ رَأْسِهِ «أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَأَسْلِمِ»^(٢)

لقد أخذ الشاعر في البيت الأخير معنى زهير بن أبي سلمى، وضمّن

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧ / ٢٤٥)، الأبيات تتحدّث عن الرسول الذي أتى على المرادي بالهجاء واسمه ابن المقدّم، فقام الشاعر بصفّعه على رأسه، ثمّ أنشد تلك الأبيات.

(٢) هو عجز بيت زهير بن أبي سلمى من معلقته وصدرته:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِزُبُعِهَا أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَأَسْلِمِ

زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح ودراسة: علي إبراهيم أبو زيد، دار الكتاب الجامعي، العين، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٩.

بيته عجز بيت زهير، وقد نقل معناه من المقدمة الطللية؛ إذ تحدّث زهير عن
ديار محبوبته وأطال في وصفها إلى أن قال هذا البيت، وقد جعل المرادي
رأس ابن المقدم بمثابة الربع الذي وصفه زهير، وأخذ معنى عجز البيت
ووظفه ليخدم معناه العام.

رثاء الأفراد

لقد اتخذَ رثاء الأفراد في الشعر العربي القديم ثلاثة ألوان، هي:

الندب أو النواح لموت ذوي الرحم، والتأبين بذكر فضائل الميت تبياناً

لخسارة المجتمع فيه، والعزاء بتصوير الموت الذي هو سنةٌ من سنن الكون

لا مفرٍّ منه. وقد وُجدت هذه الألوان الثلاثة طريقها إلى الشعر الأندلسي،

ومن أشهر نصوص الرثاء التي ظهر فيها تأثر الشعراء الأندلسيين، بمذهب

الأوائل، لامية أبي عامر الأصيلي^(١) التي يرثي بها أبا عبدالله محمد بن

إبراهيم الذي كان وزيراً، وقد قُتل في مدينة أشبونة، وفيها يقول^(٢):

عَلَى مَضْرَعِ الْفَهْرِيِّ رَكْنِي وَمَوْئِلِي بَكَيْتُ وَأَبْكِي طُولَ دَهْرِي وَحَقَّ لِي

أُؤَبِّنُ مَنْ مَاتَ النَّدَى يَوْمَ مَوْتِهِ وَقَلَّصَ ظِلُّ الْجُودِ عَنْ كُلِّ مُرْمِلٍ

(١) هو الوزير الفقيه أبو عبدالله محمد بن إبراهيم قُتل في الأشبونة، وكان مجلسه فيها وكانت

تجتمع إليه الشعراء. انظر: ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٣ ج ٦ / ٦٥٣).

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٣ ج ٦ / ٦٥٣).

تَوَلَّى ابْنُ إِبْرَاهِيمَ فَالْغَرْبُ بَعْدَهُ	لِكُلِّ غَرِيبٍ الدَّارِ حَلَقَةٌ جُلُجِلِ
فَأَصْبَحَتِ الْأَمَالُ بَعْدَ مُحَمَّدٍ	تُنَادِي أَلَا بُعْدًا لِكُلِّ مُؤَمِّلِ
وَفِي مَنْ يُحَاكُ الْمَدْحُ جَزَلًا كَأَنَّمَا	أَتَى عَنْ لَبِيدٍ قُوَّةً وَمُهِلْهِلِ
أَلَا أَيُّهَا النُّوَامُ هُبُّوا التَّسْمَعُوا	جَدَالَ قَتِيلٍ بِالرَّزَايَا مُجَدَّلِ
أَمَّا إِنَّهُ وَالْحَقُّ أَبْلَجُ وَاضِحُ	لَقَدْ جُئْتُمْ بِالْعَارِيَا آلَ أَخْطَلِ
عَدَرْتُمْ فَكَانَ الْغَدْرُ مِنْكُمْ سَجِيَّةً	فَتَى الْعِلْمِ وَالْمَجْدِ التَّلِيدِ الْمُؤَثَّلِ
لِئَامُ رُعَاعٍ جَاهِلُونَ تَحَاسَدُوا	عَلَى قَتْلِ صَنْدِيدٍ أَغَرَّ مُحَجَّلِ
سَقَى اللَّهُ قَبْرًا ضَمَّ جِسْمَ مُحَمَّدٍ	سَحَابٍ تَرَى بِالْحَيَا الْمُتَنَزَّلِ
وَجَارَاهُ عَنْ إِحْسَانِهِ وَأَنَابَهُ	جَزَاءُ الْمُنِيبِ الْقَانِتِ الْمَتَبَّلِ
سَأَنْدُبُهُ عُمْرِي وَإِنْ قَالَ قَائِلُ	«رُؤْيُكَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَمَّلِ» ^(١)

(١) عجز بيت امرئ القيس وهو من المعلقة وصدره: وقوفا بها صجني عليّ مطيهم، امرؤ

القيس، الديوان، ص ٢٧.

وَأَتْبَعُهُ ذِكْرًا بِشَعْرِ كَأَنَّهُ نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بَرِيًّا الْقَرْنُفُلِ^(١)

لقد جاءت الأبيات تأيينًا للمقتول، وبيّنت ما له من أثر في نفوس الجميع، وكشفت عن مكانته لعلمه وفضله، وتأثر الشاعر بأسلوب الأوائل من حيث الدعاء للقبور بالسقيا، والاستمطار بالشعر، واختار الشاعر قافية قصيدته على قافية معلقة امرئ القيس، وقد ضمّن عَجْزِيّ البيتين الأخيرين عجزى بيتي امرئ القيس، ولعلّه بقوله:

سَأَنْدُبُهُ عُمْرِي وَإِنْ قَالَ قَائِلٌ «رُؤَيْدُكَ لَا تَهْلِكُ أَسَىٌ وَتَجَمَّلِ»

يرفع من مكانه القتل بنفسه ويتمثل مكانه ديار محبوبة امرئ القيس، وضعائها في نفسه لذلك استدعى النصّ وضمّنهُ يَتَهُ.

وَقَدْ جَاءَتْ مفردات تلك القصيدة ومعانيها مناسبة لموضوع الرثاء ومُحَقَّقَةً لشروطها عند أهل النقد؛ الذي يجب «أن يكونَ بِالْفَافِظِ مَأْلُوفَةً سَهْلَةً

(١) عجز بيت امرئ القيس وصدرة: إذا قامتا تَضَوَّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَا، وهو يتحدث عن أم الحُوَيْرِثِ وَأُمِّ الرَّبَابِ، امرؤ القيس، الديوان، ص ٢٨.

فِي وَزَنِ مُنَاسِبٍ مَلْدُودٍ، وَأَنْ يُسْتَفْتَحَ فِيهِ بِالدَّلَالَةِ عَلَى الْمَقْصِدِ، وَلَا يُصَدَّرُ

بِنَسِيبٍ لِأَنَّهُ مُتَنَاقِضٌ كَغَرَضِ الرَّثَاءِ^(١). وَلَعَلَّ قَصِيدَةَ الْمُعْتَمِدِ فِي رِثَاءِ ابْنِهِ

«الْفَتْحُ وَيَزِيدُ» خَيْرُ مِثَالٍ عَلَى ذَلِكَ وَفِيهَا يَقُولُ الْمُعْتَمِدُ:

يَقُولُونَ صَبْرًا لَا سَبِيلَ إِلَى الصَّبْرِ سَابَكِي وَأَبْكِي مَا تَطَاوَلَ عُمْرِي

هَوَى الْكُوكَبَانِ الْفَتْحُ ثُمَّ شَقِيقُهُ يَزِيدُ فَهَلْ عِنْدَ الْكُوكَبِ مِنْ خَبَرِ

تَرَى زُهْرَهَا فِي مَآثِمِ كُلِّ لَيْلَةٍ تَحْمَشَ لَهْفًا وَسَطَهُ صَفْحَةُ الْبَدْرِ

يُنْحَنَ عَلَى نَجْمَيْنِ أَتَكَلَّتْ ذَا وَذَا وَأَصْبِرُ مَا لِلْقَلْبِ فِي الصَّبْرِ مِنْ عُذْرِ

أَفْتَحُ فَتَحْتَ لِي بَابَ رَحْمَةٍ كَمَا بِيَزِيدَ اللَّهُ قَدْ زَادَ فِي أَجْرِي

فَلَوْ عُذْتُمَا لَاخْتَرْتُمَا الْعُودَ فِي الثَّرَى إِذَا أَنْتُمَا أَبْصَرْتُمَانِي فِي الْأَسْرِ

تَكْشِفُ هَذِهِ الْأَبْيَاتُ عَنْ تَأْجُّجِ مَشَاعِرِ الشَّاعِرِ فِي هَذَا النَّصِّ، فَهِيَ

أَبْيَاتٌ تَحْمِلُ مَشَاعِرَ الْأُبُورَةِ الَّتِي فِيهَا تَفْجَعُ الشَّاعِرُ لِفَقْدِ وَلَدِهِ إِلَى حَدٍّ جَعَلَهُ

(١) الْقُرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٣٥١.

يبكيهما كما تبكي النساء، وقد تأثّر في البيت الأخير بقوله^(١):

فَلَوْ عُدْتُمَا لاختَرْتُما العودَ في الشَّرى

بقول الخنساء تبكي صخرًا أخاها^(٢):

فلولا كثرةُ الباكينِ حُولي على أخوانهم لقتلتُ نفسي

فالخنساء تجد بكثرة من يكون أخوتهم، وتجد في الشكالي عزاء لها في

مصيبتها، أما الشاعر فيجدُ عزاءهُ في أسرهِ، ويبكاء بناته وزوجته على ابنها

بقوله:

(١) المعتمد، الديوان ص ١٠٥، وولدهُ هما: الملقَّب بالمأمون قُتلَ في قرطبة سنة (٤٨٤هـ)،

ويزيد الملقَّب بالرّاضي قُتلَ بعد مقتل أخيه بأيّام.

(٢) من قصيدتها التي مطلعها:

يُورِّقُنِي التَّذْكَرُ حِينَ أَمْسِي فَيَرْدُعُنِي مَعَ الْأَحْزَانِ نُكْسِي

الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الشريد السَّلمية، الديوان، شرحه: ثعلب أبو العبّاس أحمد

بن يحيى بن سيار الشيباني النحوين تحقيق: أنور أبو سويلم ، دار عمّار، عمان، ط ١،

١٩٨٨، ص ٣٢٦.

مَعَ الْأَخَوَاتِ الْهَالِكَاتِ عَلَيْكُمَا وَأُمُكِمَا الشَّكْلَى الْمَضْرَمَةَ الصَّدْرِ

فَتَبْكِي بَدَمْعٍ لَيْسَ لِلْقَطْرِ مِثْلُهُ وَتَزْجُرْهَا التَّقْوَى فَتُضْغِي إِلَى الزَّجْرِ

وذهب ابن بسّام إلى أنَّ النساء في الرثاء تبدع أكثر من الشعراء الرجال
«وألفاظُ النساء، أشجى في باب الرثاء من كثيرٍ من الشعراء، لما رُكِبَ في
طبائعهنَّ من الخور والهلع، وألفاظُ التَّابِين مبنيةٌ على التَّفَجُّع»^(١).

وقد تفجّع الأعمى التُّطيلي بقصيدة رثى فيها أحدَ شبابِ اشبيلية
اغْتِيلَ لَيْلاً، كان معروفاً بالكرم والجود، وهو من أعيان اشبيلية وكان صديقاً
للشاعر. وجاءت القصيدة مطوّلة استدعى فيها الشاعر بعض الشخصيات
المشرقية، وما لدالاتها على التلازم والوفاء، والأخوة وذكر بعض أيام
العرب وحروبها، ونكبات الزمان لأهلِهِ ومَطْلَعُهَا: ^(١)

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٢ ج ٣ / ٣٦٨).

(١) ابن خاقان، فلائد العقيان ومحاسن الأعيان، (ج ٤ / ٨٥٣ - ٨٥٩)، ديوان الأعمى
التُّطيلي، أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة، ص ٢٢٤، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة،
بيروت، د. ط، ١٩٨٩.

خَذَا حَدَّثَانِي عَنْ فُلٍ وَفُلَانٍ لِعَلِّي أَرَى بَاقِي الْحَدَثَانِ

وَعَنْ دَوْلٍ جُسْنِ الدِّيَارِ وَأَهْلِهَا فَتَيْنَ، وَصَرَفَ الدَّهْرَ لَيْسَ بِفَانٍ

يقول الأعشى متأثراً بعمر بن أبي ربيعة:

وَجُنَّ سُهَيْلٌ بِالثَّرِيَا جُنُونَهُ وَلَكِنْ سَلَاهُ كَيْفَ يَلْتَقِيَانِ؟

وسُهَيْلٌ والثريّا نجمان في السَّماء، وَقَدْ أَخَذَ الْمَعْنَى مِنْ قَوْلِ عُمَرَ بْنِ

أَبِي رَبِيعَةَ: ^(١)

أَيُّهَا الْمُنْجَحُ الثَّرِيَا سُهَيْلًا عَمَرَكُ اللَّهُ كَيْفَ يَلْتَقِيَانِ

هِيَ شَامِيَّةٌ إِذَا مَا اسْتَهَلَّتْ وَسُهَيْلٌ إِذَا مَا اسْتَهَلَّ يَمَانِي

ويقول الشاعر مستدعيًا شخصيات مشرقية مشهورة ليُظهر حَجْمَ

(١) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص ٤٣٨؛ الثريّا صاحبة عُمر، سُهَيْل: رجلٌ من اليمن تزوّجها،

والثريّا في الاصل نجمٌ يَطْلُعُ من جهة الشام، وَسُهَيْلٌ كوكب يطلع من جهة اليمن.

مُصَابِيهِ بِمَوْتِ صَدِيقِهِ:

وَأَعْلَنَ صَرْفُ الدَّهْرِ لَابْنِي نُؤَيْرَةَ يَوْمَ تَنَاءٍ غَالٍ كُلُّ تَدَانٍ^(١)

وَكُنَّا كَنَدْمَانِي جُذَامَةَ حُقْبَةَ مِنَ الدَّهْرِ لَوْلَمْ تَنْصَرِمِ لَأَوَانٍ

فَهَانَ دَمٌّ بَيْنَ الدَّكَادِكِ وَاللَّوِيِّ وَمَا كَانَ فِي أَمْثَالِهَا بِمُهَانَ

وَمَالَ عَلَى عَبْسٍ وَذُبْيَانَ مَيْلَةً فَأَوْدَى بِمَجْنَى عَلَيْهِ وَجَانٍ^(٢)

(١) ابن نُؤَيْرَةَ: مالك وأخوه مُتَمِّمٌ، وكان مُتَمِّمٌ يرثي مالكاً طول عمره والبيت الثالث يتعلق بما قبله، وهو من قول مُتَمِّمٍ في رثاء مالك:

وَكُنَّا كَنَدْمَانِي جُذَيْمَةَ حُقْبَةَ مِنَ الدَّهْرِ حَتَّى قِيلَ: لَنْ يَتَصَدَّعَا

فَلَمَّا تَفَرَّقْنَا كَأَنِّي وَمَالِكَا لَطُولِ اشْتِيَاقٍ لَمْ تَبْتَ لَيْلَةً مَعَا

وجُذَيْمَةُ هو جُذَيْمَةُ بن الأبرش ملك الحيرة، انظر: ابن خاقان، قلائد العقيان، (ج ٤/

٨٥٣-٨٥٩).

(١) البيت والأبيات الثلاثة التي تليه يتحدث عن أيام داحس والغبراء التي دارت بين عبس

وذبيان، وجعفر الهبأة هو أحد تلك الأيام. ابن خاقان، قلائد العقيان، (ج ٤/ ٨٥٣-

٨٥٩).

فَعُوجًا عَلَى جَفْرِ الْهَبَاءِ عَوْجَةً لَصِيغَةً أَعْلَقَ هُنَاكَ ثَمَانِ

دِمَاءٌ جَرَتْ مِنْهَا التَّلَاعُ بِمِلْتِهَا وَلَا دَخَلَ إِلَّا أَنْ جَرَى فَرَسَانِ

وَأَيَّامُ حَرْبٍ لَا يُنَادَى وَلِيدُهَا أَهَابَ بِهَا فِي الْحَيِّ يَوْمَ رَهَانِ

يتحسّر الشاعر في الأبيات السابقة على صديقه وكيف فرق بينهما

الزمن، ويمكن القول إن الشعراء الأندلسيين، حافظوا على معاني الشعراء

الأوائل من المشاركة في أغراض الشعر المتعددة، في الغزل بنوعيه: العذري

والحسّي، والمدح، والرّثاء، والهجاء، وظهر أثر معاني الشعراء المشاركة

الأوائل بشكلٍ واضحٍ في معاني معظم شعراء القرن الخامس الهجري في

الأندلس. وقد عمّد هؤلاء الشعراء إلى إعادة صياغة تلك المعاني على نحوٍ

جديد ينسجم مع تجاربهم الحياتية ويثثهم الخاصة.

الفصل الثالث

تأثير شعر العرب الأوائل

في بناء الخطاب الشعري الأندلسي

سيتناول هذا الفصل من الدراسة تأثير مذهب الشعراء الأوائل من المشاركة في بناء القصيدة الأندلسية، ومدى تمثل الأندلسيين لهذا المخزون والتراث الشعري، والنسج على منواله إلى حدّ يكشف عن مدى قوة بناء القصيدة العربية ومحافظةها على بنيتها الثابتة على مرّ العصور الأدبية، وستتناول الدراسة في هذا الفصل، محافظة الأندلسيين في بناء قصائدهم على تقاليد المقدمات الطللية، وبراعتهم في التخلص لموضوع القصيدة، وستتناول الدراسة في هذا الفصل قدرة الأندلسيين في إدخال نصوص المشاركة في نصوصهم بصورة واضحة تحت ما يسمى بالتضمين وبصورة تحتاج إلى مدارس وتحليل كنوع من أنواع التناص الخفي، وقدرتهم على بناء قصائدهم على نهج القصيدة العربية، كما سيتم دراسة معارضات

الأندلسيين لقصائد شعراء المشرق وكيف التزموا بمعاني ومباني تلك القصائد، وعدم التزامهم التام في تلك المعارضات، الأمر الذي سيكشف عن براعة ومقدرة تحتاج إلى تحليل للنصوص الشعرية وفق نظرة جديدة.

وسيتناول هذا الفصل أيضاً مدى تأثر الأندلسيين الشعراء في اختيار صورهم الشعرية من تلك الصور التي شاعت وتكررت عند أولئك المشاركة، ولعل أبرز الصور التي بدا فيها التأثير جلياً، وجد الباحث صورة الناقة، والخيول، وصورة المرأة، وصورة المعركة، وصورة المطر، ودلالاته الرمزية، قد أخذت مجاًلاً واسعاً في شعر الأندلسيين وقد تكررت عند الشاعر الواحد، وعند شعراء العصر بشكل عام في القرن الخامس الهجري، وعليه فإن الدراسة ستعنى هنا بدراسة بناء القصيدة وتركيبها الفني ومدى براعة الأندلسيين في المحافظة عليه؛ لأن بناء القصيدة والتراكيب الحسنة، ومقدرة الشاعر على جعل معانيه في تراكيب وصور حسنة، يجعل القصيدة أكثر قبولاً عند الجمهور.

وبناء القصيدة، وبنيتها هو كل ما تحويه القصيدة من ألفاظ وتراكيب
وصور قائمة على التشابه والاستعارات، والوزن والقافية، وباجتماعها
يتكون البناء العام للقصيدة، وقد أشارت المصادر القديمة إلى ذلك، كقول
صاحب عيار الشعر: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخَّضَ المعنى الذي يُريدُ
بناءَ الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه،
والقوافي التي توافقُه، والوزن الذي سَلِسَ له القول عليه»^(١). وقد أكدت
بعض الدراسات الحديثة التي تناولت بنية القصيدة العربية أن «اللفظ
والمعنى، والعلاقة الحيوية بين الألفاظ والتراكيب والصور ضمن بنية
القصيدة الموسيقية، وضمن اللوحات المتعددة التي ترتبط لفظيًا ومعنويًا،
رافدٌ تصبُّ في مجرى عام هو «القصيدة»^(٢). وانطلاقًا من هذا الجانب يمكن

(١) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق عباس عبدالساتر، مراجعة نعيم
زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١١.

(٢) أحمد شاكر غصيب، أثر الإسلام في بناء القصيدة العربية، دار الضياء، عُمان، ط١،
١٩٨٩، ص١٧.

دراسة بنية القصيدة الأندلسية من خلال تأثيرها ببناء القصيدة العربية القديمة من خلال دراسة الألفاظ والتراكيب والصور التي شاعت عند الأوائل والتي وردت عند شعراء الأندلس بصورة تؤكد تفاعل الأندلسيين مع التراث الشعري واستلهامه، والنسج على منواله إلى حد جعلهم يضمّنون أشعار وتراكيب الأوائل في أشعارهم، حتى أصبح ذلك ظاهرة فنية شائعة عندهم، كإحدى الأساليب والظواهر الفنية لديهم. وقد سمّي الأسلوب الجيد البناء «بالنسق» عند النقاد وهو «أن يأتي المتكلّم بالكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاحماً سليماً مُستَحسناً مُستَهجناً، وتكون جُمْلُها ومفرداتها مُتَسِّعة مُتَوَالِيَةً، إذا أُفِرِدَ منها البيت قام بنفسه، واستقلَّ معناه بلفظه»^(١) فالمقصود هنا من اتساق البناء هو الاستواء والاجتماع لحدّ يحسن فيه النسق، ويُحسن التركيب، ويتضح التفسير.

(١) إنعام فوّال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة

أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٥-٢٦.

التقاليد العامة للقصيدة

تتمثل هذه التقاليد بالوقوف على الأطلال وتذكّر أهلها واستيقاف
الرفيق والبكاء عليها، ثم الانتقال للنسيب، ثم التخلص إلى موضوع القصيدة
العام، وقد بين النقاد العرب ذلك وقسموا القصيدة إلى مقطوعات وشرائح
تكشف عن أغراض الشعراء في قصائدهم، فالمرزوقي في شرح حماسته
يقول: «والشعراء إنما أغراضهم التي يسدّدون نحوها، وغاياتهم التي ينزعون
إليها، وصف الديار والآثار، والحنين إلى المعاهد والأوطان، والتشبيب
بالنساء، والتلطيف في الاجتراء، والتفنن في المديح والهجاء، والمبالغة في
التشبيه والأوصاف، فإذا كان كذلك لم يتدانوا في المضمار، ولا تقاربوا في
الأقدار»^(١).

لقد واصل شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري إرساء دعائم

(١) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن، (ت: ٤٢١هـ / ١٠٣١م)، شرح ديوان
الحماسة، مقدمة الشارح، ق ١ / ٢٠، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل،
بيروت، ط ١، ١٩٩١م.

المحافظة على تلك التقاليد العامة، ومحاكاة الأوائل في مضامينهم، فابن شهيد الأندلسي، في رسالة التوابع والزوابع^(١)، يكشف عن قدرته في حُسن التَخْلُص^(٢)، ومقدرته على الانتقال إلى المعنى الأساسي، والموضوع

(١) رسالة التوابع والزوابع: هي رسالة أدبية لابن شهيد الأندلسي، وهي رحلة متخيلة إلى وادي عبقّر لقي فيها توابع الشعراء والكتّاب القديمين والمحدثين لينال منهم الإجازة في الشعر والنثر، وقد اختار من الشعراء الأوائل: امرأ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، وعارضهم في بعض قصائدهم، وكان هدفه منها المباهاة بأدبه والدفاع عنه والردّ على نقاديه من أدباء عصره، وخصومه ومنافسيه من الأدباء والوزراء، ورَدّت هذه الرسالة في كتاب الذخيرة لابن بسّام في (ق ١ ج ١/١٩٥) وقد تناولها العديد من الدارسين بالتصحيح والتحقيق والشرح والتبويب، منهم بطرس البستاني حيث صحّحها وحقّق ما فيها، وشرحها وبوّها وصدّرها بدراسة تاريخية أدبية لحياة ابن شهيد وأدبه، وقد نشرت في بيروت عن دار صادر في طبعتها الثانية سنة ٢٠١٠م.

(٢) حسن التخلّص: هو الانفكاك من الشيء، وخلّص الشيء: إذا كان قد نشب ثم نجا؛ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ج ٢/١١٠، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د ط، ١٩٨٦م، وهو الخروج والتخلّص والاستطراد والخروج من النسب إلى المدح وغيره، قال أبو هلال العسكري: كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج قالت: فدع ذا وسَلّ الهَمَّ عَنْكَ بكذا، وقال ابن رشيق: وأما (الخروج) فهو عندهم شبيه بالاستطراد وليس به، لأن الخروج إنّما هو أن تخرج من نسيب إلى غيره بلطف تخيل، ومنهم من =

الرئيس بسلاسةٍ وخَفّةٍ تحتاج إلى التمعّن والتدقيق لكشفها مع المحافظة على التقاليد العامة والمعاني المشرقية عند الأوائِل وعمودية الشّعر العربي، وتُعد خير مثال على محافظة شعر هذه الحقبة من الأندلسيّين على تقاليد القصيدة ومحاكاة مذهب الأوائِل من الشّعراء.

يقول ابن شهيد: ^(١)

=يسمّيه التوصل؛ بدوي طبانة، معجم البلاغة العربيّة، ص(١٩٣-١٩٧)، دار المنارة، جدة- دار الرفاعي، الرياض، ط٣، مزيدة ومتقحة، ١٩٨٨؛ وهو أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى آخر يتعلّق بممدوحه، بتخلّص سهلٍ يختلسه اختلاساً رقيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتّى وكأنهما أُفرغا في قالب واحد، وقد يتخلّص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض أو وصف طللٍ أو ربيعٍ خال، أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو أو وصف حرب، وأحسنه التخلّص من غزلٍ إلى مدح، والفرق بين التخلّص والاستطرد أن الاستطرد يُشترط فيه الرجوع إلى الكلام الأول، أو قطع الكلام، فيكون المُستطرد به آخر كلامه، والأمران معدومان في التخلّص: فإنه لا يُرجع إلى الأول، ولا يقطع الكلام، بل يستمرّ الشاعر به إلى ما يتخلّص إليه؛ ابن حجة الحموي: تقيّ الدّين أبو بكر علي، (ت ٨٣٧هـ / ١٤٣٢م)، خزائن الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو (ج ١/ ٣٢٩)، منشورات دار الهلال، بيروت، ط ٢، ١٩٩١.

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ٨٢.

مَنَازِلُهُمْ تَبْكِي إِلَيْكَ عَفَاءَهَا	أَسْقَتْهَا الثُّرَيَّا بِالْعُرْيِ نَحَاءَهَا
أَلْتَّتْ عَلَيْهَا الْمُعْصِرَاتُ بِقَطْرِهَا	وَجَرَّتْ بِهَا هُوجُ الرِّيَّاحِ مَلَاءَهَا
حَبَسْتُ بِهَا عَذْوًا زَمَامَ مَطِيَّتِي	فَخَلَّتْ بِهَا عَيْنِي عَلَيَّ وَكَاءَهَا
رَأْتُ شَدَنَ الْأَرَامِ فِي زَمَنِ الْهَوَى	وَلَمْ تَرَ لَيْلِي فَهِيَ تَسْفَحُ مَاءَهَا
خَلِيلِي عَوْجًا بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا	بِدَارَتَهَا الْأُولَى نُحَيِّ فَنَاءَهَا
فَلَمْ أَرِ أُسْرَابًا كَأُسْرَابِهَا الدُّمَى	وَلَا ذُنْبَ مِثْلِي قَدْ رَعَى ثُمَّ شَاءَهَا
وَلَا كَضَلَالٍ كَانَ أَهْدَى لِصَبَوِي	لِيَالِي يَهْدِينِي الْغَرَامُ خِبَاءَهَا
وَمَا هَاجَ هَذَا الشُّوقُ إِلَّا حَمَائِمُ	بَكَيْتُ لَهَا لَمَّا سَمِعْتُ بُكَاءَهَا
عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ مُلْكَهَا الْهَوَى	وَكَيْفَ اسْتَفَزَّ الْغَانِيَاتُ إِبَاءَهَا؟
وَلَكِنْ جَرَذَانَ الثَّغُورِ رَمَيْتَنِي	فَأَكْرَمْتُ نَفْسِي أَنْ تُرِيقَ دَمَاءَهَا
إِلَيْكَ أبا مروانَ أَلْقَيْتُ رَايِيَا	بِحَاجَةِ نَفْسٍ مَا حَرَبْتُ خَزَاءَهَا

هَزَزْتُكَ فِي نَصْرِي ضُحَىٰ فَكَأَنَّنِي هَزَزْتُ وَقَدْ جِئْتُ الْجِبَالَ حَرَاءَهَا

نَقَضْتُ عُرَىٰ عَزَمِ الزَّمَانِ وَإِنْ عَتَا بِعَزْمَةِ نَفْسٍ لَا أُرِيدُ بَقَاءَهَا

لقد حاول ابن شهيد في هذه المقدمة أن يجمع عدداً من مقوّمات المقدمة الجاهلية، فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، ووصف المنازل الدارسة، وما بقي من آثارها، وحيواناتها، بعد أن دمّرتها عوامل الطبيعة. وتمثل هذه المقدمة لوحةً رسمها الشاعر مؤلفاً من مشهد واحد، فلم يصف الرحلة ولا الصحراء، بل رسم لوحته بإيجاز شديد دون تفصيل في جزئيات الوصف، وهذه السمة تتصف بها أغلب المقدمات الأندلسية.

وتخلّص ابن شهيد من التقاليد العامة المتمثلة بالوقوف على الأطلال التي عفت وغيّرها الزمن بفعل الأمطار والرياح، وكيف أطال النظر إليها بالوقوف مع الرفاق وفقدان محبوبته التي اختار اسمها -ليلي- على نهج الأوائل، ثم ينتقل الشاعر للحديث عن نفسه مقارناً تبدّل حاله من حالٍ إلى حال، وقد ظهر ضمير الأنا في القصيدة بشكل لافت، الأمر الذي يدلُّ

على تفجّع الشاعر على حاله التي آل إليها.

وتناول النقد الحديث مثل هذا النوع من التأثير في الشعر بين شعراء العصور المتباعدة بشيء من الدقة وجعله أسمى أنواع التأثير؛ إذ أوضح النقاد أن وجود علاقة مشتركة بين نصّين، وأن هذه العلاقة توسم بعلاقة الحضور المشترك للنصوص؛ أي هي الحضور الفعلي لنص في نصوص أخرى، وقد أطلق بعض النقاد الغرب على إمكانية وجود نص في علاقة متّسعة في نصوص أخرى سبقتة «تخيلاً» أي أن النص الجديد هو نص تخيلي^(١).

ومن مظاهر التأثير الواضحة لدى الأندلسيين ما فعله ابن الحدّاد^(٢)،

(١) البقاعي، محمّد خير، دراسات في النص والتناصيّة، مقالات مترجمة لنقاد غربيين، مقال «ليجرار جينيت»: الأدب على الأدب، مركز الإنماء الحضاري، د م، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٣٠.

(٢) ابن الحدّاد الأندلسيّ الشاعر، هو محمّد بن أحمد بن عثمان أبو عبد الله القيسي الأندلسيّ ولقبه مازن، وله ديوان كبير ومؤلف في العروض اختص بالمعتصم ابن صمادح، توفي: (٤٠١هـ/ ٩٩٥م)؛ الصفدي: صلاح الدّين خليل بن أبيك، ج ٢/ ٨٦، باعتناء س. ديسدرينغ، دار النشر، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط ٢، ١٩٧٤م. وفي فوات الوفيات: توفي سنة (٤٠٠هـ)، انظر: محمّد شاكر الكبيتي (٧٦٤هـ) فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، ج ٣/ ٢٨٣، دار صادر، بيروت، د ط، ١٩٧٤م.

الشاعر المعروف بالكناية عن اسم محبوبته باسم مستعار على طريقة الأوائل
«وكان يُسمِّيها نُويرَة كما فعل الشعراء الظُّرفاء قديماً في الكناية عن أحبوه،
وتغيير اسم من علِّقوه»^(١). يقول ابن الحداد: ^(٢)

وَرَأْتُ جُفُونِي مِنْ نُوَيْرَةٍ كَاسِمِهَا نَاراً تُضِلُّ وَكُلُّ نَارٍ تُرْشِدُ
وَالْمَاءُ أَنْتِ وَمَا يَصْحُ لِقَابُضٍ وَالنَّارُ أَنْتِ فِي الْحَشَا تَتَوَقَّدُ

ونويرة هذه اسمها الحقيقي «جميلة» وهي نصرانية عشقها حتى
ذهبت بعقله وقد حَكَّمَهَا في أمره وهواه وقد ظهر جلياً في معظم قصائده
فيها^(٣).

وتبقى المضامين التقليدية العامة مُسيطرَة على نفس الشاعر
الأندلسي رغم اختلاف المناسبة العامة للقصيدة، وأيضاً اختلاف

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ١، ج ٢/ ٥٢٩.

(٢) ابن الحداد الأندلسي، الديوان، جمعة وحققه يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية،
بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٩٠.

(٣) ابن بسام، الذخيرة، ق ١، ج ٢/ ٥٢٩-٥٣٠.

مضمونها، فنجد الرفيق حاضراً في الوقوف على الطلل وتفقد الديار العافية
المتغيرة نتيجة الزمن والنكبات التي حلت بأرض الشاعر ابن لبون^(١)، في
قصيدته التي يصف فيها ما حلّ به من الأسى والويل، يقول:

خليلي عوجا بي على مسقط الحمى لعل رسوم الدار لم تتغيرا
فأسأل عن ليلٍ تولّى بأنسنا وأنذب أياماً خلت ثم أعصرا
ليالي إذ كان الزمان مسالماً وإذ كان عُصْنُ العيش مَيَّاساً أخصرا

إلى أن يقول^(٢):

فما شئت من لهوٍ وما شئت من ددٍ ومن مبسمٍ يُجنيك عذبا مؤشرا

(١) ابن لبون: هو أبو عيسى بُنُون بن بُنُون - بضم اللام وفتحها - والضمُّ هو الأرجح؛ لأنها
معربة ومعناها ذئب الجزيرة، كان معدوداً من الأجواد، ويتجويد القريض، كان قاضياً
ووزيراً في بلنسية أيام أبي بكر بن عبدالعزيز، قيل أنه توفي بسرقة؛ ابن الأثير، أبو عبدالله
محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضايمي، الحلة السَّيراء، تحقيق حسين مؤنس،
(ج ٢/ ١٦٧).

(٢) ابن بسام، الذخيرة، (ق ٣، ج ٥ / ١٠٧).

وما شئت من عودٍ يُغْنِيكَ مُفْصِحاً «سَمَالِكُ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصِراً»^(١)
ولكنَّهَا الدُّنْيَا تُخَادِعُ أَهْلَهَا تَغْرُبُ بَصْفُوْهُ وَهِيَ تَطْوِي تَكْدُراً
لَقَدْ أَوْرَدْتَنِي بَعْدَ ذَلِكَ كُلِّهِ مَوَارِدَ مَا أَلْفَيْتُ عَنْهُمْ مَصْدِراً
فَكَمْ كَابَدَتْ نَفْسِي لَهَا مِنْ مُلِمَّةٍ وَكَمْ بَاتَ طَرْفِي مِنْ أَسَاهَا مُسَهَّراً
خَلِيلِيَّ مَا بِالْيَ عَلَى صِدْقِ نَيْتِي أَرَى مِنْ زَمَانِي وَنِيَّةٍ وَتَعْذُراً
وَاللَّهِ مَا أَذْرِي لِأَيِّ جَرِيْمَةٍ تَجَنَّى وَلَا عَنْ أَيِّ ذَنْبٍ تَغْيِراً
وَلَمْ أَكُ فِي كَسْبِ الْمَكَارِمِ عَاجِزاً وَلَا كُنْتُ فِي نَيْلِ أُنَيْلٍ مُقْصِراً
لَكِنَّ سَاءَ تَمْزِيْقُ الزَّمَانِ لِدَوْلَتِي لَقَدْ رَدَّ جَهْلًا كَثِيراً وَبَصْراً

(١) وهذا التضمين هو صدر بيت امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها:

سَمَالِكُ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصِراً وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَرَا

وسيتّم الحديث عن القصيدة في الفصل الثالث من الدراسة عند الحديث عن المعارضات الشعرية لقصائد الأوائِل من الشعراء من قبل شعراء الأندلس.

يُتَّضح من خلال الأبيات أنَّ الشاعر أراد أن يشرك المتلقي معاناته التي بها يحسّ من خلال افتتاحية القصيدة بالمقدّمة الطلليّة التي عرج من خلالها على حالته الأولى قبل تبدّل الأحوال وإيضاح الحالة النفسية الهائلة التي كان يمرُّ بها، فإذ بالحال قد تغيّر، والحمى تبدّلت حالها بسبب تغير الأيام، وانقلاب رغد العيش إلى ويلاتٍ ونكباتٍ.

ومن خلال الدراسات التي تناولت المقدّمة الطلليّة للقصيدة عند الأوائل، وخاصة عند الجاهليين، نجد أنّها تعبيرٌ جمعيٌّ يُمكنُ من خلال فهم الطبيعة الاجتماعية للمجتمع الذي قيلت فيه وكأنّها أصبحت تتجاوز الحالة الفردية للشاعر نفسه، وهذا ما نجده عند الشعراء الذين اتبعوا هذه السنّة الفنيّة من الشعراء، سنّة الوقوف على الطلل،: «ولعلّ اللحظة الطلليّة هي واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن أن نصل عبرها إلى إحباطات ومكبوتات المجتمع الجاهلي، وإلى تطلعاته وأشكال انسلايه معاً؛ أي هي وسيلة من وسائل إغناء فهمنا لمجتمع معين»^(١).

(١) اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١١٨، دار الحقائق، بيروت ط ٢،

ويجعل الشاعر الوزير أبو الفضل محمّد البغدادي الدّارمي^(١)،

المقدمة الطلليّة تعبيراً عن حس المجتمع بأكمله، قصيدة قالها في مدح مُعز الدولة، صاحب حلب، فيقول فيها^(٢):

وَقَفْتُ عَلَى رَسْمِ الدِّيَارِ مُسَائِلًا وَهَلْ يَشْتَفِي مِنْ لَوْعَةِ الْحَبِّ سُؤَالُ

فَأَلَوِي رُسُومَ الصَّبْرِ رَسْمٌ مِنَ اللَوَى وَطَلَّ دُمُوعِي بِالسَّيْبَةِ أَطْلَالُ

يُحْيِي بِهَا صَوْبَ الْحَيَاءِ مَعَالِمًا خَلَعْنَ عَلَيْهِنَّ الْمَحَاسِنَ أَنْوَالُ

(١) الدّارمي: هو أبو الفضل محمّد بن عبد الواحد البغدادي الدّارمي، عاش في القيروان وانتقل منها إلى الأندلس وسكن مدينة «دانية» بشرق الأندلس ثم ارتحل إلى بلنسية عند المأمون ابن ذي النون فأكرم مثواه، وتوفي أبو الفضل سنة (٤٥٥هـ)؛ الدبّاغ: أبو زيد عبدالرحمن ابن محمّد الأنصاري، ت (٦٩٦هـ)، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان (ج ٣/ ١٩٦)، تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٥م، وفي الجذوة هو محمّد بن عبد الواحد بن عبدالعزيز بن الحارث بن سليمان بن الأسود ابن سفيان، توفي سنة (٤٥٤هـ)؛ الحميدي، أبو عبدالله محمّد بن أبي نصر (ت ٤٨٨هـ / ١٠٩٥م) (ق ١/ ١٢٤)، تحقيق: إبراهيم الأنباري، (دار الكتاب المصري، القاهرة)، (دار الكتاب اللبناني، بيروت)، ط ٢، ١٩٨٣م.

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧/ ٨٠-٨١).

فما رَوَّضت أهل المهَاد مَلَا حِفًّا وَزَهْرُ رَبَاهَا الحَلِيّ والنُّورُ خَلْخَالُ

وورقاء تستملي حنيني بنَوْحِهَا كِلَانَا عَلَى عَهْدِ الأَحَبَّةِ هَدَّالُ

ثم ينتقل بعد هذه المقدمة إلى الحديث عن حلب وكرم صاحبها

وسخائه بقوله:

سَقَى حَلْبًا والحَيِّ من آلِ عامِرٍ هَزِيمٌ تَوَالِي من نَشَاصِكَ^(١) مِهْطَالُ

فَكَمْ أَثْمَرْتُ فِيهِ القَنَا من مُنَاقِفٍ وَكَمْ أَتَعَبْتُ فِيهِ الصَّوَارِمَ أَبْطَالُ

إِذَا خَطَبُوا العُلَيَاءَ يَوْمَ كَرِيهَةٍ فَأَسْيَافُهُمْ فِيهَا مُهَوَّرٌ وَأَجْعَالُ

بِئْسَ مِنْ مُعَزِّ الدَّوْلَةِ انْكَشَفَتْ لَنَا مِنْ الدَّهْرِ أَحْوَالٌ مَرَّتُهُنَّ أَحْوَالُ

تَجَافَى مُحْيَا الحَالِ حَتَّى كَأَنَّمَا يُقَابِلُهُ مِنْهُ وُشَاةٌ وَعُذَّالُ

وقد شكَّلت مقدمة القصيدة في الشعر الأندلسي جزءاً مهماً في بناء

(١) نَشَاصِكَ: السحاب.

القصيدة، على النحو الذي شكّلت فيه في الشعر المشرقي. وعمد الشعراء الأندلسيون إلى تقليد الشعراء العرب الأوائل في بناء مقدمات قصائدهم، من حيث الأسلوب والمضمون، فركّزوا على وصف الطلل، والغزل والرحلة، ووصف الشيب، والبكاء على الشباب، ووصف الليل. غير أنهم أضافوا إلى ذلك مما أُمِلَّتْ عليهم ظروف بيئتهم، ومن الشعراء الأندلسيين الذين حرصوا على افتتاح قصائدهم المدحية، بمقدمات طَلَلِيَّة^(١) ابن درّاج القسطلي، فقد كان حريصاً على الوقوف مع الذات والعودة إلى أيام الصِّبا، واستحضار الذكريات الجميلة، والأسف على أيام الشباب، والبكاء على ربع الأحبة الذي عفا عليه الزمن، وغير معالم رسومه، يقول^(٢):

أَضَاءَ لَهَا فَجْرُ النَّهْيِ فَتَهَاها عَنِ الدَّنْفِ الْمُضْنَى بَحْرٌ هَوَاهَا

(١) بهنام، هدى شوكت، مقدمة القصيدة العربية في الأندلس، ص ٢٠، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠ م.

(٢) ابن درّاج القسطلي، الديوان، تحقيق: محمود علي مكي، ص ١٠، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط ١، ١٩٦١.

وَضَلَّلَهَا صُبْحُ جَلَالَيْلِهِ الدُّجَى وَقَدْ كَانَ يَهْدِيهَا إِلَيَّ دُجَاهَا

فَيَا للشَّبَابِ الغَضُّ أَنْهَجَ بُرْدَهُ وَيَا لِرِيَاضِ اللُّهُوِّ صَفَّ سَفَاهَا

وَعَيْنُ الصُّبَا عَارَ المَشِيبِ سَوَادَهَا فَعَنْ أَيِّ بَعْدَ تِلْكَ أَرَاهَا

سَلَامٌ عَلَى شَرِخِ الشَّبَابِ مُرَدَّدٌ وَآهًا لَوْ صِلَ الغَانِيَاتِ وَآهَا

وَيَا لِدِيَارِ اللُّهُوِّ أَقْوَتَ رُسُومُهَا وَمَحَّتْ مَغَانِيهَا وَصَمَّ صَدَاهَا

فَيَا حَبِّذَا تِلْكَ الرُّسُومُ وَحَبِّذَا نَوَافِحُ تُهْدِيهَا إِلَيَّ صَبَاهَا

لقد توقّف ابن درّاج عند المقدمة الطللية في حديثه عن الديار

الدراسة، متذكراً نسيمة العليل والديار الآهلة بسكانها، ومما يلفت الإنباه

أن ابن درّاج سعى إلى التجديد في عناصر المقدمة الطللية، فقد تحدّث عن

شاربي الخمر في رحاب تلك الديار، وكرمهم في سبيل الحصول على خمير

لذيذة.

كما نجد أنَّ ابن درَّاج يقف على الأطلال، في مطلع قصيدة مدَّح فيها
المنذر بن يحيى التجيبي، ويستهلُّها بالحنين إلى أيام صباه، وملاعب لهُوهِ،
يقول^(١):

نُجُومُ الصَّبَا أَيْنَ تَلَكَ النُّجُومُ نَسِيمُ الصَّبَا أَيْنَ ذَاكَ النَّسِيمُ

أَمَا فِي التَّخِيلِ مِنْهَا ضِيَاءٌ أَمَا فِي التَّشْقِ مِنْهَا شَمِيمٌ

فَلِحَقِّهَا مِنْ ضُلُوعِي زَفِيرٌ وَيُذَرِّكُهَا مِنْ ضُلُوعِي سَجُومٌ

لَقَدْ شَطَّ رَوْضٌ إِلَيْهِ أَحْنُ وَغَارَتْ مِثَاهُ إِلَيْهَا أَهْمٌ

أَوَانِسُ يُضْبِحُ عَنْهَا الصَّبَاحُ نَوَاعِمُ يَنْعَمُ مِنْهَا النَّعِيمُ

لم يخرج الشاعر من دائرة المقدمة الطَّللية التقليدية، ويظهر عنصر
التغزُّل بالمحجوبة وذكر الفتيات التي تقطن تلك الدِّيار، كأحد عناصر تلك

(١) ابن درَّاج، الديوان، ص ١١.

المقدمة؛ ومن هؤلاء الشعراء الذين وقفوا على الديار، وظهرت عندهم عناصر المقدمة الطللية المشرقية، أبو الحسن بن حصن الإشبيلي، الذي وقف على أطلال أحبته، ليسأل عنهم الديار المقفرة، فيذرف الدموع، ويدعو لتلك الديار بالسقيا، ويذكر الأمكنة التي كان يقضي فيها أيام لهوه، يقول^(١):

جَفَا الْأَبْرَدَيْنِ الْمَاءَ وَالظَّلَّ وَارْفَا وَهَجَرَ يَجْتَابُ الْبِلَادَ تَنَائِفَا

ثَنَى ذِكْرُهُ الْمَشْنَى مَحَايِلَ دَمْعَةٍ هَوَاتِنَ تَمْرِیْهَا الْحَمَامُ هَوَاتِفَا

سَقَى عَهْدَهَا بِالْخَيْفِ غَادٍ وَرَائِحُ وَأَيَّمْنَا بِالْجَزَعِ مِنْهُ السَّوَالِفَا

فَكَمْ لَيْلَةٍ نَازَعْتُ كَفَّ الْمَنَى بِهَا جَنَى الْوَصْلِ حُلُوَ الطَّعْمِ وَالْعِشِّ غَاضِفَا

مَعَاهِدُ اسْتَسْقَى لَهَا أَنْجَعَ الْحَيَا وَفَاءً وَاسْتَصْحَى الدُّمُوعَ الدَّوَارِفَا

(١) ابن بسام، الذخيرة، ج ١ ق ١، ١٧٤.

لقد جَمع ابن حصن في مقدمته عدداً من عناصر المقدمة الطَّللية ومقوّماتها، فجمع بين ذكر الديار، والدعاء لها بالسقيا، ثم وصف حالته النفسية بعد الهجر، ويتحدّث عن ليالي الوصل التي قضاها مع محبوبته. لقد عمد بعض الشعراء الجاهليين إلى افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية، تحدّثوا فيها عن صدّ المحبوبة وهجرها وبُعدها، وما يخلّفه البعد من تعلّق وشوق، ودموع يذرفها الشاعر حسرة وألمًا، وتذكّر أيامه الماضية السعيدة، وذكرياته الجميلة، حين كان يلتقي بمحبوبته، ويبوح لها بحبّه، ثم يصف محاسنها الجسدية أكثر من المحاسن المعنوية^(١).

وقد تأثر شعراء الأندلس بهذه المقدمات، وتصدّرت قصائد المدح عند بعض الشعراء، ومن هؤلاء الشعراء يوسف بن هارون الرّمادي الذي يفتتح قصديته بمقدمة غزلية، يصف فيها حاله، وعدم الصبر على فراق

(١) انظر: عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،

د. ط، ١٩٧٤، ص ١٢٨.

محبوبته، يقول^(١):

قالوا اضطرب وهو شيء لست أعرفه من ليس يعرف صبراً كيف يضطرب

أوصي الحلي بأن يغضي الملاحظ غرّ الوجوه ففي إهمالها غرر

وفاتن الحسن قتال الهوى نظرت عيني إليه فكان الموت والنظر

ظلمتني ثم إني جئت مُعتذراً يكفيك أنني مظلومٌ ومعتذر

يصور الشاعر بعض محاسن المحبوبة في ظل تصوير مشاعره، وما

يعانيه من الحب، وهذا الغزل العفيف شبيهٌ بالمناجاة الصادقة التي تنقله إلى

ممدوحه.

من خلال النماذج الشعرية السابقة، نجد أنَّ الأندلسيين في عصر

الطوائف قد حافظوا على الأسلوب القديم لنموذج القصيدة العربية في

الأسلوب واللغة والصور، وذلك من خلال ما احتوته مضامين مقدمات

(١) الحميدي، حذوة المقتبس، ص ٣٧١.

قصائدهم من ألفاظ قديمة؛ إذ استخدم ابن شهيد في مقدمته: «عفاءها،
العُريّ، منازلهم تبكي، ألثت عليها المعصرات بقطرها، مطّيتي، شدن الآرام،
خليليّ»، كما ظهر عنده تقليد الأوائل في استخدام الأسماء العربية في
القصيدة حيث ورد الاسم المشهور «ليلي» محاكاة لامرئ القيس، ونجد عند
ابن لبّون: «خليليّ عوجا بي، رسوم الدار، أياما خلّت، أعصّرا، وتضمين
صدر بيت امرئ القيس حيث جعله عجزاً لبيته»، واستخدام الدارمي ألفاظاً
مشابهة مثل: «رسم الدّيار، اللوى، أطلال».

إنّ المقدمات الطللية في القصيدة الأندلسيّة لم تختلف عن المقدمات
الجاهلية من حيث المحافظة على عناصرها، إذ احتوت المقدمات السابقة
على وصف الأطلال والوقوف عليها وسؤالها استيقاف الرفيق، والبكاء
عليها، ومناجاتها، كما شاعت ظاهرة الدعاء لها بالسقيا والاستمطار كما فعل
الشّعراء الجاهليون، وقد بيّن ابن شرف القيرواني أنّ من شعراء الجاهلية من

اشتهر في وصف الديار والبكاء عليها إذ يقول: «وأما الأسود بن يعفر»^(١):

فأشعرُ النَّاسِ إِذَا نَدَبَ دَوْلَةً زَالَتْ، أَوْ بَكَى حَالَةً حَالَتْ، أَوْ وَصَفَ رَبْعًا زَالَ

بَعْدَ عَمْرَانٍ، أَوْ دَارًا دَرَسَتْ بَعْدَ سُكَّانٍ، فَإِذَا سَلَكَ غَيْرَ هَذِهِ السَّبِيلِ، فَهُوَ مِنْ

(١) الأسود بن يعفر ويُقال بضم الياء ابن عبد الأسود ابن جندل ابن نهشل ابن دارم ابن مالك

ابن حنظلة بن مالك بن زيد قناة بن تميم، شاعر جاهلي متقدم فصيح، جعله ابن سلام في

الطبقة الثامنة مع خراش بن زهير، والمُخَبَّل السعدي، والنَّمِير بن تولب العُكْلِي، وهو من

العُشَيّ، ويُقال من العُشَوِّ بالواو.

وله في بكاء الدار:

جَرَتْ الرِّيحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمْ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِعَادِ

وَلَقَدْ غَنَوْا فِيهَا بِأَنْعَمِ عَيْشَةٍ فِي ظِلِّ مَلِكٍ ثَابِتِ الْأَوْتَادِ

فَإِذَا النِّعِيمُ وَكُلُّ مَا يُلْهَى بِهِ يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى بِلَى وَنَفَادِ

الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦هـ/ ٥٧٦م)، الأغاني، ج ١٣/ ١٥، تحقيق وإشراف مجموعة

من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، د ط، ١٩٨٣، والأبيات السابقة من قصيدة مطلعها من

(الكامل):

نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا أَحْسَ رُقَادِي وَالْهَمُّ مُخْتَضِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي

الأسود بن يعفر، الديوان، جمعة: نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية

الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، دم، دط، دت، ص ٢٥.

حَشَوْ هذا القَبِيل، كَعَمرو وَزَيْد، وَسَعْدِ وَسُعَيْد»^(١).

وأقرّ ابن بسام بالسَّبْقِ لامرئ القيس في الوقوف على الأطلال
ووصفها، واستهلال القصيدة بها، بقوله: «أَوَّل مَنْ بَكَى بِالرَّبْعِ وَوَقَفَ
وَاسْتَوْقَفَ، الْمَلِكُ الضَّلِيلُ، حَيْثُ يَقُولُ: قَفَا نَبِكُ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبِ
وَمَنْزَلِ»^(٢).

لقد شكّل هذا الأسلوب ظاهرة فنية واضحة عند شعراء القرن
الخامس في الأندلس مثلّت الاتجاه المحافظ من خلال استهلال القصيدة
بهذه المقدمة وحُسن التخلّص إلى الموضوع الرئيسي بلُغة جزلة بعيدة عن
الغريب والتّعير، والمحافظة على عناصر عمودية الشّعر العربي، الأمر الذي
يدلُّ على أن شعراء هذه المرحلة يُمثّلون المرحلة الخصبة في العطاء
الشّعري الأندلسي.

(١) علي، رسائل البلغاء، وفيها رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني، وهذا النص مأخوذ من
رسالة في الشّعراء وتصرّفهم، دار الكتب العربية الكبرى، مصر، ط ٢، ص ١٩١٣م،
ص ٢٤٦.

(٢) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢ ج ٤ / ص ٤٠٩.

إنَّ اهتمام الشعراء الأندلسيين في مقدماتهم بالوقوف على الأطلال والسلام عليها والبكاء والألم والحيرة والدعاء للديار بالسُّقيا، واستخدام مفردات تدل على مواضع في الجزيرة العربية، وأسماء حبيبات كثر ورودها في المقدمات الشرقية التقليدية تدلُّ على اتباع الشاعر الأندلسي المقدمات الجاهلية باعتبارها النموذج الواجب افتتاح القصيدة بمثله منذ أقدم نص وصل إلينا يتضمَّن هذه الظاهرة وإلى نهاية عهد العرب في الأندلس، لكننا نجد الإكثار من مثل هذه المقدمات في القرن الرابع والخامس والسادس الهجري^(١).

ومن القضايا المهمة التي تتصل بالمقدمات الطلّية والمحافظة عليها الجانب العاطفي الذي ينبع من ذات الشاعر، فغالبًا ما يكون الحديث عن الغزل والنسيب من أهم ما يشدّ المتلقي في مقدمة القصيدة، وقد نهج الأندلسيون هذا النهج وحافظوا عليه وتأثروا بالمشاركة في هذا الجانب،

(١) انظر: بهنام، هدى شوكت، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي دراسة موضوعية فنية، ص ٢٠، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، ط ١، ٢٠٠٠م.

وتجتمع تلك العناصر في قصيدة ابن مقانا الأشبوني، في مدح منذر بن يحيى، صاحب سرقسطة؛ إذا ابتدأها بالمقدمة الطللية والوقوف على الأطلال الدارسة، وكيف تغيرت ودرست وأصبحت مراحاً لأسراب المها، ثم ينتقل إلى الغزل بسرب من العذارى وقد تساوت هذه النقلة مع مساحة الوقفة الطللية من حيث المساحة التي أخذتها من النص وبعد الغزل ينتقل إلى الحديث عن نفسه ويفتخر بها ثم ينتقل أخيراً إلى موضوع القصيدة العام وهو المدح وذكر صفات ممدوحه بأسلوب سلس رشيق، دون أن يُشعر القارئ أو المتلقي بالانتقال من المعنى الأول إلى الثاني، وقد رأى الباحث أن يورد النص بأكمله مُجزّأً حسب التقسيم الوارد، يقول الشاعر^(١):

لِمَنْ طَلَّلَ دَارِسٌ بِاللَّوَى كحاشية البُرْدِ أو كَالرَّدا

رَمَادٌ وَنُؤْيٌ كَكُحْلِ العُروس ورسمٌ كجسمِ بَرَاهُ الهَوَى

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق ٢ ج ٤/ ٥٩٤).

غدا مؤسما لوفودِ البلى	وراحَ مراحاً لسربِ المها
عجبتُ لطيفِ خيالِ سرى	من السدر أتى إليّ اهتدى
وكيف تجاوزَ جُوزَ الحجاز	وجوزَ الخميسِ وسدرِ المنى
ولم يثنه حرٌّ نارِ الضلوع	وبخرُ الدُموعِ وريحُ النَّوى
فذكرَ أيامنا بالعقيق	وليلتنا بهضابِ الحمى
وقولي وصيْفِي بالمنصفين	وقد نقشَ الصُّبحُ ثوبَ الدجى

اقتصرت هذه المقدمة على الوقوف بالطلل ووصفه، وقد غابت

عنها بعض عناصر المقدمة الطللية التقليدية عند العرب الأوائل مثل:

استيقاف الرفيق، ووصف الرحلة، والدعاء للديار بالسقيا الذي يُعد أحد

التقاليد المهمة التي شكلت هاجساً عند الشعراء، فهي موروث ثقافيّ يصدر

عن ثقافة الأمة وتراثها الأدبي فأصبحت بعيدة عن تصوير حال الشاعر الفرد،

وابن مقانا في مقدمته السالفة استطاع المحافظة على ذلك التراث بطريقة

جديدة واستطاع من خلالها الجمع بين المحافظة والتجديد ببراعة فنية

واضحة؛ إذ اختار أوصافاً جديدة لأطلاله من خلال التشبيه والوصف،
فوصف الرماد والنوى بالكحل لشدة السواد ورسم الديار بالجسم التحيل
الذي أنهكه الهوى، فاختار الصورة السلبية للهوى، ووفق توفيقاً ظاهراً في
جعل كحل العروس الذي هو من أدوات الزينة في الفرح يخرج إلى دلالة
سلبية للدلالة على المشبه، فأخذ من الكحل صفة السواد ووضعها في الجو
العام للمقدمة الطللية ذات الصور السلبية، ثم ينتقل الشاعر من الطلل إلى
النسيب والغزل لكن ليس في محبوبة واحدة يقصدها بذاتها، إنما بسرب من
النساء، نساء عصره، الأمر الذي يؤكد أن النصّ تعبيرٌ عن إحساس الجمع لا
حال الفرد، فيقول:

أَسْرَبُ الْعَذَارَى بِسَقْطِ اللَّوَى	مَشَى الْحَيْزَلِي أَمْ نَجُومُ السَّمَاءِ
بَرَزْنَ لَنَا عَاطِرَاتِ الْجِيُوبِ	يُنَازِعْنَ فِي الْحُسْنِ شَمْسَ الضُّحَى
خِمَاصَ الْبَطُونِ مَرَاضِ الْجَفُونِ	أَقْمَنَ الشُّعُورَ مَقَامَ الرُّدَا
لِدَانِ الْقُدُودِ حِسَانَ الْخُدُودِ	صَغَارَ النَّهْودِ طِوَالَ الطَّلَى

عَذَابَ الثَّغُورِ لِطَافِ الْخُصُورِ خِفَافَ الصُّدُورِ ثِقَالَ الْخُطَى
مَشِينَ الْهُوَيْنَا وَوَادِي الْخُزَامَى يَوْدُ مِنْ الْبِشْرِ أَنْ لَوْ مَشَى
فَمَا زِلْنَا يَرْفُلْنَ حَتَّى إِذَا عَقَدْنَ لَوَاءَ الْهُوَى بِاللَّوَى

وتذكرنا عذارى ابن مقانا الأشبوني بعذارى امرئ القيس في قوله^(١):

أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلْجُلٍ
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمِّلِ

فقد استعار ابن مقانا الأشبوني من قول امرئ القيس معاني وصوراً
كان قد نقشها عند الصُّباح في ذلك الغدير وقد نطعن ثيابهن، وهن ضامرات
البطون، رشيقات الأبدان، مريضات الجفون، وقد دخلن الغدير ليمرحن
ساعة، ويستمتعن بهذا الماء العذب، وقد فاجأهن امرؤ القيس بالوقوف على
رؤوسهن وهن في وسط الماء إنَّ هذه النظرة الحسية لجسد المرأة ما هي إلا

(١) امرؤ القيس، ديوان، ص ١٦.

خروج من الشاعر وهروب من الحال الأول الذي صوّره في مقدمته الطللية، وهي ملجأ نفسي يريد من خلاله الانتقال بالمتلقي نحو غرض القصيدة الأساسي وسيتضح فيما بعد أن الشاعر أراد من خلال هذه النقلات إيصال المتلقي وتوجيهه انتباهه نحو المدح من خلال التدرّج من المقدمة الطللية إلى النسب ثم الفخر بنفسه وصولاً إلى المدح فيقول مفتخراً ومادحاً:

وَقَدْ أَغْتَدِي فِي سَبِيلِ الْعُلَا	بِذِي مَيْعَةٍ مِنْ نِتَاجِ الصَّبَا
يَهِيمُ بِذِي هِمَّةٍ نَازِحِ	بِرَأْهِ السُّرَى مِثْلَ بَرْيِ الظُّبَا
كَأَنَّ فُؤَادِي بِوَادِي الْغَضَا	وَقَلْبُ الدَّلِيلِ جَنَاحُ الْقَطَا
كَأَنَّ عَقَائِلَ بَرْقِ الدُّجَى	خِلَالَ الْحَبِيِّ بَرِيقُ الظُّبَا
وَيَهْدَأُ طَوْرًا كَغَمَزِ الْعُيُونِ	فَيَلْتَأُ مِنْ لَوْعِي مَا هَذَا
إِذَا قَلِقَلَ الرَّعْدُ مِنْ خَوْفِهِ	تَقَلَّقَلَ قَلْبِي لَهُ وَالْحَشَى

استطاع الشاعر أن يتخلص من الاستهلال إلى غايته المرادة على طريقة أوائل العرب من الشعراء مع المحافظة على النسق اللغوي الواضح

المتوازن؛ فألفاظه سليمة بعيدة عن الغرابة، قريبة للنفس، وقد ظهرت الأنا في المقطوعة السابقة كأن الشاعر من خلال ذلك يُريد أن يُعيد المتلقي للمقارنة بين حاله في الاستهلال وحاله المتبدلة بعد التخلُّص إلى أن يصل للمديح الصريح لممدوحه بقوله^(١):

إذا سارَ يَحْيَى إلى غَارَةٍ	فَوَيْلٌ لِّأَعْدَائِهِ أَيَنَّمَا
بجيشين: جَيْشٍ يَهْدُ الرُّبَا	وجَيْشٍ يُظَلِّلُهُ في الهَوَا
مطاعِمُها من شِغافِ القلوبِ	ومَشْرُبُها من نجيعِ الدِّمَا
إليك ابن منذرِ المُتَقَى	قرعتُ يدَ الخطبِ قَرَعَ العَصَا
فقال مُناديكَ لي مَرَحَبَا	وقالَتُ أياديكَ لي حَبَّذا
دَعَوْتُ فَأَسْمَعْتَ بالمُرْهفاتِ	صُمَّ الأعادي وصُمَّ الصِّفا
وشِمتَ سيوفَكَ في جُلُوقِ	فَشامتُ خراسانُ منها الحَيَا

فالشاعر ابن مقانا الأشبوني، يذهب إلى القول إن الرعد إذا قلقل من

(١) ابن بسّام، الذخيرة (ق ٢ ج ٣/ ٥٩٦).

فوقه، كأنَّ السحائب في سيرها، تقلقل قلبي جنود المظفر يوم الوغى، ويقدم لنا الشاعر حركة صوريتة بين قلقلة الرعد في ثم شبَّها بكتائب يحيى بن المنذر الملقب بالمظفر، في خطاها وهي مقدمة على النصر، واثقة منه؛ فأعلامها مرفوعة وثابتة بأيدي أبطالها.

لقد استطاع الشاعر في النص السابق أن يحافظ على البنية الفنية للمضمون من خلال الاستهلال بالمقدمة الطللية والنسيب ثم التخلُّص إلى المدح ثم الانتهاء إلى الموضوع العام وهو ما يعرف بـ«حُسنُ الختام»، أي أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك صحيح المعنى، مُشعِراً بالتمام حتى تتحقق براعة المقطع بحسن الختام؛ إذ هو آخر ما يبقى منه في الأسماع وربما حُفِظَ من بين سائر الكلام لقرب العهد به^(١).

لقد استطاع ابن مقانا الأشبوني أن يدخل قصيدته في علاقة تفاعلية

(١) النصير، ياسين، الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي - (ص ٦٧)، دار الشؤون

الثقافية العامة، العراق، دط، ١٩٩٣.

ليس مع نصّ واحد بعينه، وإنما مع موروثٍ أدبي وتقاليد عامةٍ مشتركة وتراكمية في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، فتداخل نصّه بلغته ومعانيه، مع النصوص الشعرية للشعراء الأوائل وهو ما عرف «بالاتساعية النصيّة»^(١) التي تكشف عن الوعي بالنصوص الشعرية السابقة، واستيعابها، وإعادة توظيفها توظيفاً جديداً، يأخذ بمعطيات تجربة الشاعر الجديدة، وهذا الاستيعاب والتوظيف للنصوص السابقة، وتطويعها لتجربة الشاعر الجديدة هو إحدى درجات التناص الذي ينبغي الكشف عنه^(٢).

وقد جاءت هذه الصفات المستحسنة من اتساق البناء في اشعار الأندلسيين التي تأثرت ببناء القصيدة المشرقية، ولا سيما تلك التي احتوت الصور والتراكيب القديمة التي شاعت عند الشعراء الأوائل كتقليد من تقاليد العصر، أضف إلى ذلك أن الأشعار الأندلسية التي تضمّنت أبياتاً شعرية

(١) البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دراسة مترجمة حول التناصية ، الأدب على الأدب، (ص، ١٣٥).

(٢) البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دراسة مترجمة حول التناصية ، (ص ١٠٣).

لشعراء الأوائل وأشطار الأبيات، ظهرت فيها البراعة في الأسلوب بشكل
جليّ أضافت، وقدّمت ما هو جديد للمعنى القديم، وهو ما درسه النقد
الحديث تحت باب التناص، وعلاقة الشاعر بترائه القديم، «إذ إنّ كلّ عملٍ
فنيّ جديد، يتم إبداعه يؤثر بصورة متزامنة على كافة الأعمال الفنية السابقة
له»^(١).

(١) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ١١٥، دار
الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.

التضمنين

هو في اللغة:

ضَمَّنَ الشَّيْءَ، أي أودَعَهُ إِيَّاهُ، كما تودع الوعاء المتاع، والميت القبر، ويُقال ضَمَّنَ الشَّيْءَ أي تَضَمَّنَهُ ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا وكذا^(١).

وهو في الشعر عند أهل النقد:

«استعارتك الأنصاف من الأبيات والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك»^(٢)، وقد اشترط فيه القصديّة والعمد عند ابن رشيق القيرواني: «قصّدك إلى البيت من الشعر أو القسم، فتأق به في آخر شعرك، أو في وسطه كالتمثّل»^(٣)، وهو التشطير^(٤): إذا كان في أنصاف

(١) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمن.

(٢) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت ٣٩٥هـ / ٤٦١م)، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٤٧.

(٣) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٣٩٠ / ٩٥٦م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قزقان، ج ٢ / ٧٠٢، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ١٩٨٨.

(٤) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، ج ٢ / ٢٦٢.

الآيات.

تناولت الدراسات الحديثة التضمين تحت باب التناص، وأخرجته من مدلوله القديم ليصبح دلالة على التمازج بين النصوص، واستدعاء للتراث له وظيفته ودلالته المتعددة حسب قدرة الشاعر على التوظيف للنصوص القديمة من خلال التوظيف النصي الصريح. وينبغي على من يدرس التضمين أن يكشف المعنى الذي يضيفه إلى النص من خلال الحضور النصي للتراث ومدى اندماجه وتطابقه مع النص الجديد ومن ذلك استدعاء لابن شرف القيرواني لنص جرير في توديع أحبته بقصيدته التي تناول فيها رثاء القيروان ورحيل أهلها، بقوله^(١):

يَا قَيْرَوَانُ وَدِدْتُ أَنْي طَائِرٌ فَأَرَاكَ رُؤْيَا بَاحِثٍ مُتَأَمِّلٍ

أَهَا وَآيَةُ أَهَةٍ تَشْفِي جَوِي قَلْبَ بَنِي رَانِ الصَّبَابَةِ مُضْطَلِّي

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق ٤ ج ٧ / ١٦٢)؛ ديوان ابن شرف القيرواني، أبو عبدالله محمد بن

شرف، (ت ٣٩٠هـ / ٤٦٠م)، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية،

القاهرة، د. ط، ١٩٧٧، ص ٨٦-٨٧.

أَبَدْتُ مَفَاتِيحَ الْخُطُوبِ عَجَائِبًا كَانَتْ كَوَامِينَ تَحْتَ غَيْبٍ مُقْفَلٍ
يَا بَيْرَ رَوْطَةَ وَالشَّوَارِعُ حَوْلَهَا مَعْمُورَةً أَبَدًا تَغْصُّ وَتَمْتَلِي
يَا أَرْبُعِي فِي الْقُطْبِ مِنْهَا كَيْفَ لِي بِمَعَادِ يَوْمٍ فِيكَ لِي وَمِنْ أَيْنَ لِي؟
يَا لَوْ شَهِدْتُ إِذَا رَأَيْتُكَ فِي الْكَرَى كَيْفَ ارْتَجَاعُ صَبَايَ بَعْدَ تَكْهَلٍ
وَإِذَا تَجَدَّدَ لِي أَخٌ وَمَنَادٌ جَدَّدْتُ ذِكْرَ إِخَاءِ خَلٍّ أَوَّلٍ
«لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخَرَ عَهْدِهِمْ يَوْمَ الرِّحِيلِ فَعَلْتُ مَا لَمْ أَفْعَلِ»

يتحدث الشاعر في النص السابق عن بلده القيروان وما حلَّ بها من
ويلات ونكبات أدَّتْ لرحيل أهلها ونزوحهم عنها، وقد أخذ الشاعر معانيه
وصوره من معاني قصيدة جرير التي وصف بها ما حلَّ به عند رحيل
المحبة وأهلها، والمعارضة واضحة عند ابن شرف، وستدرس لاحقاً، إلا
أنه استطاع تضمين البيت الأخير ونقل معناه ليلائم مراده، ولا بدَّ أولاً من

ذكر بعض أبيات قصيدة جرير التي مطلعها^(١):

لِمَنِ الدِّيارُ كأنَّها لم تُحَلَّلِ بَيْنَ الكِناسِ وبين طَلحِ الأَعزَلِ

يقول فيها واصفاً لحظة الوداع والرحيل:

إِنِّي ذَكَرْتُكَ والمَطْيُ خواضِعٌ وكأنَّهنَّ قَطَا فِلاةٍ مَجْهَلِ

يَسْقِينَ بالأُدْمَى فِراخَ تنوْفَةٍ زُغْبًا حَواجِبُهُنَّ حُمَرَ الحَوَصَلِ

يَا أُمَّ نَاجِيَةِ السَّلامِ عَلَیکُم قَبْلَ الرِّواحِ وَقَبْلَ لَوْمِ العُدْلِ

وَإِذا غَدَوْتُ فَباکَرْتُكَ تَحِيَّةً سَبَقَتْ سَروَحَ الشَّاحِجاتِ الحُجَلِ

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِکُم یَوْمُ الرِّحْلِ فَعَلْتُ ما لَمْ أَفْعَلِ

أَوْ كُنْتُ أَرهَبُ وَشَکَّ بَينِ عَاجِلِ لَقنَعْتُ أَوْ لَسأَلْتُ ما لَمْ يُسأَلِ

(١) جرير، الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،

د. ط، ١٩٥٩، ص ٣٣٤-٣٣٨.

يخرجُ نصُّ ابن شرف عن كونه مجرّد معارضة، وتقليد فيضفي
تجديداً ودلالة جديدة، لكونه لم يلتزم بالمضمون العام لنص جرير، وكما أنّه
أخرج النص من التجربة الذاتية أو المعاني الخاصة إلى المعاني العامة، فابن
شرف في نصّه يتحدث عن قضية عامّة أودت بأهل القيروان قاطبةً، ويبقى
نص جرير حول قضية الشخصية ورحيل المحبوبة، ويلتقي ابن شرف مع
جرير بوصف لحضة الوداع، وقد ضمّن بيت جرير وقد غيّر الضمير من
المخاطب إلى الغائب بقوله:

«لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخَرَ عَهْدَهُمْ» ابن شرف

«لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخَرَ عَهْدَكُمْ» جرير

يتحدث ابن شرف عن أهل القيروان الذين رحلوا وأصبحوا غائبين
عنها لذلك استخدم ضمير الغائب، إلّا أنّ جريراً استخدم ضمير المخاطب
لقرب مجبوبيته مجازاً من قبله، أو لأنه يخاطبها في لحظة الوداع ذاتها بالتالي
هي قريبة قرباً معنوياً ومكانياً. وهذا التوظيف الذي استخدمه ابن شرف له

دلالته في ترسيخ المعنى، وتوثيق الدلالة وتأكيد الموقف، وقد ذهب رجاء عید إلى أن التضمن له وظائفه التي يؤديها في النص، فقد يكون «من مهامه توثيق دلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى، أو لمؤازرة النص إما بتضمن صريح وإما بتلميح وتلويح»^(١)، ومن التضمينات التي جاءت تؤكد الموقف قول أبي محمد المصري في مجلس كان يجمعه مع الأمير المعتمد وكان المعتمد يشرب الخمر بكأس كبيرة مضمناً صدر بيت أمية ابن أبي الصلت بقوله:^(٢)

«إشربَ هنيئاً عليكِ التَّاجُ مُرْتَفَقاً» بشاذٍ مِهْرٍ ودَعُ غُمْدَانُ لِلْيَمَنِ
فَأَنْتَ أَوْلَى بِتَاجِ الْمُلْكِ تَلْبُسُهُ مِنْ هَوْدَءَ بَنِ عَلِيٍّ وَابْنِ ذِي يَزَنِ

إنَّ سياق الأبيات السابقة المدح في مجالس الخمر واللَّهو عند

(١) عید، رجاء، القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص ٢٣٢.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان، ٥٩/١.

الأمراء الأندلسيين وقد نقلنا الشاعر من هذا الجو إلى سياق آخر قديم،
تناوله الشاعر الجاهلي أمية بن أبي الصلت بين يدي ابن ذي يزن الذي
حرّر اليمن من جيوش الحبشة وجلس في قصر عُمدان^(١) بقوله: ^(٢)

اشربْ هنيئًا عَلَيْكَ النَّجْجُ مَرْتَفَقًا فِي رَأْسِ عُمْدَانَ دَارًا مِنْكَ مَحَلًّا
قَصْرُ بِنَاهُ أَبُوكَ الْقَتِيلُ ذُو شَرَحٍ فَهَلْ يُرَى أَحَدٌ نَالَ الَّذِي نَالَا

(١) هو قصر سيف بن ذي يزن في اليمن استعاده من الروم بعد قتال طويل، ووفدت قریش
عليه تُهْنئَةً بالنصر وفيهم عبد المطلب بن هاشم. وقد قال فيه أمية بن أبي الصلت قصيدته
التي مطلعها:

لِيَطْلُبُ الْوِثْرَ أَمْثَالُ ابْنِ ذِي يَزْنَ فِي الْبَحْرِ خَيْمٌ لِلْأَعْدَاءِ أَخَوَالَا

ابن كثير الدمشقي، عماد الدين أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير، (ت ٧٧٤هـ)، البداية
والنهاية، تحقيق وتصحيح: مجموعة من الناشرين تحت إشراف الناشر، مكتبة المعارف،
بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، (ج ٢/ ١٨٧).

(٢) من قصيدته في مدح ابن ذي يزن التي مطلعها:

لَا يَطْلُبُ الثَّأْرَ إِلَّا كَابْنِ ذِي يَزْنَ فِي الْبَحْرِ خَيْمٌ لِلْأَعْدَاءِ أَخَوَالَا

وعُمدان: قبة سيف بن ذي يزن، وقيل هو قصر معروف باليمن؛ مرتفعًا: متكئًا؛ أمية بن
أبي الصلت، الديوان، تحقيق بهجة عبد الغفور الحديثي، مطابع دار الشؤون الثقافية
العامة، العراق، ط ٢، د.ت، ص ٣٤٩.

تِلْكَ المَكَارِمَ لاقِعْبَانَ مِنْ لَبَنِ شَيْيَا بِمَاءِ فَعَادَا بَعْدَ أَبَوَالَا

يلتقي النصّان في غرض المدح، واستطاع الشاعر الأندلسي أن يحاكي نصّ أميّة بن أبي الصّلت من خلال إحالة القارئ إلى النص القديم وتضمينه صدر بيت أميّة وجعله صدر بيته، ليعود بالملتقي إلى القصة القديمة من بداية النصّ، فهو يخاطب المعتمد ويجعله الأولي بتاج الملّك ليهنّأ به في قصر «شاذ مهر» بدلاً من قصر غمدان الذي حرّره ابن ذي يزن.

وقد تمثّل الأندلسيون معاني هذه القصيدة ووظّفوها في قصائدهم ومعانيهم لتأكيد معانيهم بتضمين بعض أبياتها وأشطار الأبيات منها لأن التضمين «من طرائق إتمام المعنى وتحسين العبارة»^(١).

ومن ذلك إنشاء أبي مروان الطُّبْنِي في مجلس إملاء له بعد رجوعه من

المشرق لقرطبة قوله^(٢):

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٩.

(٢) أبو مروان الطُّبْنِي هو محدّث رَحَلَ إلى المشرق لينقل الحديث ثمّ عاد إلى الأندلس، توفي

في جزيرة ميورقة سنة ٤٤٠هـ؛ انظر الحُمَيْدِي، جذوة المقتبس، ج ١، ص ١٠٢.

إِنِّي إِذَا حَضَرْتَنِي أَلْفُ مَحْبَرَةٍ تَقُولُ أَنَشَدَنِي طَوْرًا وَأَخْبَرَنِي

يَا حَبَّذَا أَلْسُنُ الْأَقْلَامِ نَاطِقَةٌ «هذي المكارمُ لا قُعبانَ مِنْ لَبَنٍ»^(١)

إنَّ اختلاف دلالة «النصِّ المضمَّن» وفقًا لدلالة السياق العام للنص الجديد أي «النص المضمَّن» تأكيدٌ على قدرة الشاعر على استدعاء النصوص من سياقها وإدخالها سياقًا جديدًا يكون فيه التضمين نقطة التلاحم بين النصين، والأبيات السابقة تمثل هذا التلاحم من خلال التضمين، فابن الطنبلي يفخر بعلمه وقدرته على الإملاء من مخزونه المعرفي والعلمي فخراً، جعل من علمه يفوق كل المكارم مُضمَّنًا بيتهُ الثاني صدر بيت أمية بن أبي الصلت، وجاعلاً إيَّاهُ عجزاً لبيته. أمَّا المصري، فقد ضمَّن في أبياته السابقة ما يخدم سياقه العام في مدح الخليفة في مجلسه، وعلى ذلك يكون للنصِّ الجاهلي «قصيدة بن أبي الصلت»^(١) ثلاثة سياقات مختلفة في

(١) ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق ١، ج ١، ص ٤١٩.

(١) صدر بيت أمية بن أبي الصلت الذي عجزه: «شيباً بماءٍ فَعَادَا بَعْدَ أَبْوَالَا» ديوان أمية بن أبي

الصلت، ص ٣٥٠.

مناسبات ومعاني مختلفة وذلك لقدرة الشاعرَيْن الأندلسيَيْن على إدخاله
فضاء النص الشعري لنصيهما، وقد اشترط التلاحم بين النص المضمَّن
وسياقه الجديد في النقد الحديث، حيث «يجب أن يكون التناص التضميني
مُشَيِّكًا في النَّسَقِ الأدائي، وأنَّ يتَّصَّام مع مصاحبات أدائية متداخلة وليس
كُتلة لغوية فاصلة بين سابق ولاحق، ولا يكون مجرد لصقٍ ونشوءات
تسترخي على سطح النص»^(١) فهذا الشرط يمثل أسمى صفات التضمين
لتأكيد دلالته، إنَّ ما ذهب إليه رجاء عيد في القول الشعري «أنَّ من مهام
التضمين مؤازرة النص، يؤكدُه الشاعر الأندلسي أبو عامر الأصيلي في قصيدة
رثاء قالها برثاء الوزير أبي عبدالله الفهري، وقد ضمَّن فيها أعجاز معلقة
امرئ القيس كقوله^(٢):

سَأَنْدُبُهُ عُمَرِي وَإِنْ قَالَ قَائِلٌ «رُوَيْدَكَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَمَّلِ»

(١) عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، ص ٢٣٢.

(٢) ابن بسَّام، الذَّخِيرَة، ق ٣، ج ٦، ص ٦٤٥، وتم تحليل القصيدة في الفصل الثاني من الدراسة
تحت باب تأثر الأندلسيين بمعاني الرِّثاء عند أوائل المشاركة.

وَأَتْبَعُهُ ذِكْرًا بِشَعْرِ كَأَنَّهُ «نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بَرِيًّا الْقَرْنُفُلِ»

بنى الشاعر قصيدته على طريقة الأوائل، واستطاع أن يظهر براعته في

بناء القصيدة فنياً من خلال محاورته معلقة امرئ القيس، وقدرته على

تضمين جزءٍ منها ليجعلها تدخل في بناء قصيدته، موظفاً ما اختاره منها

ليُدعّم بها نصّه ويخرجه على أكمل وجه كصورة من صور التفاعل مع

النصوص السابقة، واستطاع الشاعر أن ينقل دلالة النص القديم إلى دلالة

جديدة طوّع من خلالها المعنى لإرادته، وأخرج بيتي امرئ القيس من

دالتهما العامة إلى دلالته الخاصة وهما: ^(١)

وقوفاً بها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ يقولون لا تَهْلِكْ أَسَى وتَجَمَّلِ

إذا قامتا تَصَوَّعَ الْمُسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بَرِيًّا الْقَرْنُفُلِ

(١) امرؤ القيس، الديوان، بشرح ابي سعيد الشكري، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمّد

الشوابكة، ج ١، ص ١٧٢ - ١٧٦، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط ١، ٢٠٠٠.

واعتمدت الدراسة سابقاً على الديوان بتحقيق حنا الفاخوري إلا أنه حالت الظروف دون

الوصول إليه فيما بعد.

لقد ضمَّن الشاعر عجز البيت الأول الذي يُفيد شدة البكاء على ديار
المحوبة لدرجة الهلاك بسياقه الأصلي، وأدخله نصه بدلالة جديدة تحمل
مواصلة البكاء الشديد والندب، في موقف الحزن على المتوفى، أما البيت
الثاني فيخرج عن ذكر النساء وطيبهن الذي يشبه طيب القرنفل الذي تحمله
الصِّبا إلى طيب الصِّفات والمكارم والذكر.

لم يتوقف شعراء الأندلس في بناء معانيهم عند تقليد معاني الشعراء
الأوائل، ومحاكاتهم، وإنما تجاوزوا ذلك إلى إعادة صياغة معاني التراث
الشعري القديم، صياغة جديدة تتناسب مع تجاربهم الشعرية وروح
عصرهم، فاستطاعوا بذلك أن ينقلوا ذلك التراث العربي، وأن يخرجوه من
قوالبه ونصوصه الأصلية ليضعوه في قوالب جديدة، فرضتها طبيعة الموقف.

لقد تناول شعراء الأندلس التراث الشعري وتمكنوا من توظيف
معانيه في نصوصهم برؤية جديدة وجعلوا له أفقاً جديداً تماشياً مع ظروفهم
الجديدة، وتعددت التضمينات الشعرية لذلك التراث في شتى المناسبات

الشعرية من قبل الشعراء؛ لإغناء نتاجهم الشعري بهذا الأسلوب الذي يجعل النص أكثر تأثيراً بالملتقي؛ لأنه يجد نفسه أمام نصٍّ فيطلب ذلك العودة للنص القديم ودراسة دلالاته والكشف عن علاقته بالنص الجديد.

لقد لجأ شعراء الأندلس لتضمين الشعر القديم في بناء قصائدهم كوسيلة أكثر تأثيراً في المتلقي رغم قدرتهم على الاستغناء عن تلك التضمينات، وطرح معانيهم وبناء قصائدهم وفق أسلوبهم ونظرتهم الخاصة، ولكن «إذا كانت هناك طرق متعددة لقول الشيء نفسه، يجب أن تكون هنالك واحدة أكثر استعمالاً أو أكثر ألفة»^(١)، وقد تمثل الأندلسيون بناء القصيدة العربية عند الأوائل، ونسجوا على منوالهم لإظهار التقاليد العامة في قصائدهم ومقطوعاتهم، ومن ذلك وصف الطلل والوقوف عليه وبكاء الديار، وقد نقلوا ذلك التقليد في سياقات جديدة، وضمّن أبو حفص ابن

(١) فخر الدين، جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص ٢٠٧، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٤.

شَهِيد^(١) يَتِي امْرِئُ الْقَيْسِ فِي وَصْفِ دِيَارِ مَحْبُوبَتِهِ بِقَوْلِهِ التَّالِي يَصِفُ مَنْزِلًا

لِبَدُويٍّ مَرَّ بِهِ^(٢):

لَهُ مَنْزَلٌ رَحْبٌ عَرِيضٌ مُرَزَّبٌ بِأَعْوَادِ بُلُوطٍ وَطَوُجٍ مُفْتَلٍ

«تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهِ وَقِيَعَانِهِ كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلٍ»

يَصِفُ الشَّاعِرُ هَذَا الْمَنْزَلَ الْبَدُويَّ الرَّحْبَ الْمَحَاطَ بِسِيَاحٍ مِنْ أَشْجَارِ

شَائِكَةٍ وَقَدْ اسْتَعَارَ قَوْلَ امْرِئِ الْقَيْسِ فِي وَصْفِهِ لِدِيَارِ مَحْبُوبَتِهِ عِنْدَ الْوُقُوفِ

عَلَى أَطْلَالِهَا، وَوَصَفَ بَعَرَ الْأَرَامِ فِي تِلْكَ الدِّيَارِ وَإِظْهَارَ صُورَتِهِ وَتَشْبِيهِهِ

بِحَبِّ الْفُلْفُلِ فِي قَوْلِهِ^(٣):

قَفَا تَبْكُ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٌ وَمَنْزَلٍ بِسَقَطِ اللَّوِيِّ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

(١) هُوَ أَبُو حَفْصٍ عَمْرُ بْنُ الشَّهِيدِ يَنْسَبُ إِلَى تَجِيبٍ وَلَهُ شَعْرٌ كَثِيرٌ وَكَانَ مُقَدِّمًا عِنْدَ أَمْرَاءِ

تَجِيبٍ، ابْنُ بَسَّامٍ، الذَّخِيرَةُ، ق ١، ج ٢، ص ٥١١.

(٢) ابْنُ بَسَّامٍ، الذَّخِيرَةُ، ق ١، ج ٢، ص ٥١٦.

(٣) امْرؤُ الْقَيْسِ، الدِّيْوَانُ، شَرْحُ السُّكَّرِيِّ، ص ١٧١.

فَتُوضِحُ فَالْمِقْرَاءَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ

تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيعَانَهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلَقْلٍ

لقد استطاع أبو حفص نقل معنى بيت امرئ القيس، ولفظه بوصف ذلك المنزل البدوي وعمدَ إلى تحويل الضمير من المؤنث إلى المذكر بقوله «عَرَصَاتِهِ، قِيعَانِهِ» لتأكيد التصرف بهذا البيت وفق سياقهِ الجديد يقود هذا التصرف إلى دراسة التناص ونقطة التماس بين السياقين؛ لأن السياق الجديد هو امتصاص وتحويل لسياق امرئ القيس في مقدّمته الطَّلِيَّة، وجاءت مهمة التضمين هنا تأكيداً للمعنى الذي يريده أبو حفص في نقل صورة الدار كما يراها وطرحها أمام المتلقي بشيء من التصوير التجريدي. وتأثر أيضاً ابن عبدون بالمقدمة الطَّلِيَّة عند امرئ القيس في وصف دارٍ له أنزله إياها «المتوكّل» وقد بنى أبياته مضمّناً إياها أشرطةً من أبيات امرئ القيس بقوله^(١):

(١) ديوان ابن عبدون، عبد المجيد بن عبدون اليابري الأندلسي، تحقيق: سليم التنير، دار

الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٨، ص١٧١.

أَيَا سَامِيًا مِنْ جَانِبِهِ عَلَى الْعُلَا «سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ»

لِعَبْدِكَ دَارٌ حَلٌّ فِيهَا كَأَنَّهَا دِيَارٌ لِسُلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي الْخَالِ»

يَقُولُ لَهَا لَمَّا رَأَى مِنْ دُثُورِهَا «أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَتِيهَا الطَّلُّ الْبَالِي»

فَقَالَتْ وَلَمْ تَعْبَأْ بِرَدِّ جَوَابِهِ وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ بِالْعُصْرِ الْخَالِي»

فَمُرَّ صَاحِبَ الْأَنْزَالِ فِيهَا بِفَاضِلٍ «فَإِنَّ الْفَتَى يَهْذِي وَلَيْسَ بِفَعَّالٍ»

إنَّ مثل هذا التضمن الذي يشكِّلُ أحد أنواع التناص الظاهر يحيلنا

إلى ضرورة الكشف عن العلاقة بين النصين فالتناص «هو ذلك المكان الذي

ينبغي أن تُحسب فيه الأنا مع الآخر»^(١) لقد عمَدَ ابن عبدون إلى بناء كل بيت

من أبياته السابقة على شطر بيت من أبيات امرئ القيس في قوله^(٢):

(١) ليون سُمفيل، التناصية، ص ١٠٣.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، شرح الشُّكْرِي، الصفحات على التوالي: ص ٢٩٩، ٣٠٦، ٣٣٢،

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَثَّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعْمِنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

دِيَارٌ لَسَلِمَى عَافِيَاتُ بَذِي الْخَالِ أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالِ

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

وَقَدْ عَلِمْتُ سَلِمَى وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا بِأَنَّ الْفَتَى يَهْذِي وَلَيْسَ بِفَعَّالِ

لقد تحدث امرؤ القيس عن ديار سلمى وحيًا أطلالها البالية مع

وصف لحظة سقوط المطر على تلك الدِّيار في البيتين الأولين، وهو تقليد

معروف لدى الشعراء الأوائل، أما البيتان الأخيران فتحدّث فيهما عن

محبوبته وكيف قضى غَرْضَهُ ومراده منها وقد سما إليها ليصل إلى غايته وفي

البيت الأخير يسخر من زوج «سلمى» ويظهر بعض صفاته. وعند مقارنة

النصين وفق رؤية جديدة تكشف عن مدى ثقافته وقدرته على الإبداع من

خلال استلھام التراث والبناء على قواعده مع توظيفه توظيفاً يخدم النص

الجديد، إنَّ مقارنة النصَّين السابقين، تكشف عن قدرة ابن عبدون على قراءة

معاني معلقة امرئ القيس وألفاظها، ونقلها إلى سياق جديد، يخدم غرض ابن عبدون، وروايته الخاصة وتجربته الذاتية.

فابن عبدون في البيت الأول ينقل المعنى من الفخر إلى المدح، فامرؤ القيس يسمو بخفة إلى محبوبته لغرض معروف، أما الممدوح عند ابن عبدون فهو يسمو إلى المجد والعلا بصورة أشبه بصورة امرئ القيس في سموه فكأن ابن عبدون أخذ صورة السمو من بيت امرئ القيس وضمها بيته، وبعد استدراج الممدوح بهذه الصفات يتقل للحديث عن صورة منزله البالي المتهدم الذي يشبه الديار العافية واختار له صورة أطلال محبوبة امرئ القيس؛ ليضخم من حجم المأساة التي يعانها بذلك المنزل، أما البيت الأخير عند ابن عبدون ففيه يتجلى التجديد والفارق بين النصين وهو قوله:

فَمُرَّ صَاحِبَ الْأَنْزَالِ فِيهَا بِفَاصِلٍ «فَإِنَّ الْفَتَى يَهْذِي وَلَيْسَ بِفَعَالٍ»

هذه دعوى من ابن عبدون، وطلب بتغيير هذا المنزل بمنزل جديد وتمثّل هذه الدعوى بأن الشاعر يقيم بهذا المنزل على مضض وإنه يسعى

للخروج منه على العكس تماماً من صورة الدّيار عند امرئ القيس الذي يقف على اطلال الدّيار وقيم، ويُطيل الوقوف ليتذكّر المحبوبة، فهذه التضمينات التي ذهب فيها أصحابها لنقل المعنى من سياقه الأصلي إلى معنى آخر وسياق آخر تأثراً ببناء القصيدة المشرقية والنسج على غرارها تجاوز الأندلسيون حدود تضمين الأبيات المفردة وأسطار الأبيات ليظهروا براعتهم في معارضة الأوائل في قصائدهم، وبنائها على غرار بناء القصيدة العربية تجاوزاً منهم للتقليد والمحاكاة وإظهاراً لبراعتهم الشعرية، فتعانقت فيه نصوصهم مع التراث الشعري، وقد استوحى الأندلسيون ذلك التراث من خلال معارضته بشكلٍ لافت يدعو إلى التوقف عنده وتحليله وفق قواعد النقد الحديث، وتحليله بشكل يليق بالمستوى الرفيع الذي بُنيت عليه تلك القصائد.

المعارضات الشعرية

لقد عمد الشعراء الأندلسيون في القرن الخامس الهجري إلى معارضة بعض قصائد الشعراء من أصحاب مذهب الأوائل ، المعارضات معارضة أبي حفص الهُوَزَنِي^(١) للشاعر الجاهلي «تَابَّطَ شَرَّاً»، ومعارضة الوزير أبي محمَّد بن سفيان^(٢) لمعلقة عمرو بن كلثوم، ومعارضة ابن وهبون المرسي^(٣) لمعلقة النابغة الذبياني ومعارضة ابن رشيق القيرواني لقصيدة جرير التي تمَّ التحدث عنها سابقاً.

(١) هو أبو حفص عمر بن الحسن بن عبد الرحمن الهُوَزَنِي، عاش بعد رحلاته إلى المشرق في مرسية، وكان يحفز المسلمين على قتال الروم سنة (٤٥٦هـ)، قتله المعتضد بن عباد بيده سنة (٤٦٠هـ)، ابن بسَّام الذَّخِيرة، ق ٢، ج ٣، ص ٦٦-٦٨.

(٢) أبو محمَّد بن سفيان وزير الأمير بن قاسم صاحب حصن البونت، أقام في دولة آل ذي النون وتبوَّأ فيها مناصب عدة، صاحب نظم ونثر ولم تورد المصادر التي ترجمت له تاريخ وفاته ومكانها، انظر: ابن بسَّام، الذَّخِيرة، ق ٣، ج ٦، ص ٦٨٣؛ ابن خاقان، قلائد العقيان، ١/٣٩١، المقرِّي، نفح الطيب، ٤/١٣٤، ١٥٨.

(٣) أبو محمَّد عبد الجليل بن وهبون المرسي، الضُّبِّي، بغية الملتمس، ت ١١٠١؛ المقرِّي، قلائد العقيان، (ق ١/٢٤٢)؛ الأصبهاني، خريدة القصر، (٢/٩٥).

إن المعارضات الشعرية تمثل أهم الخصائص الأسلوبية التي أثرت في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري؛ إذ إن القصيدة المعارضة تقوم في تركيبها وخصائصها على تراكيب وخصائص القصيدة العربية، وتقاليدها الشائعة عند شعرائها الأوائل فالقصيدة تقوم على التراكيب، والألفاظ، والتشبيهات القائمة على الاستعارات بأنواعها والصور والأوزان، وحافظ الأندلسيون على تراثهم الأدبي من خلال التواصل معه وتمثله في قصائدهم ومعارضته، دون التقيد في حدوده والالتزام التام في أغراضه، ولعل هذا الأمر هو الذي يقودنا إلى تحليل القصائد المعارضة بشيء من الدقة للكشف عن براعة الأندلسيين في المعارضات في معارضاتهم، وابتكارهم الصور الجديدة.

وتمثل المعارضات الأندلسية لقصائد أوائل المشاركة تواصل الشاعر الأندلسي مع مخزونه الفكري، وتوطّد علاقته بتراثه الأدبي من خلال تمثله ومحاولة التجديد والزيادة عليه، وإظهار قدرة الشاعر المعارض على

إبداع النصوص على نسج الأوائل. بعيداً عن التقليد ولكن لإظهار القدرة على التصوير وحسن الصياغة والتجديد.

والمعارضة: هي المقابلة

عارض الشيء بالشيء معارضة: قَابَلَهُ، فالمعارضة هي المقابلة، والمحاذاة، والمماثلة^(١).

وفي الاصطلاح: هي المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ

وهي أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبة أو شعر فيجاريه في لفظه ويباريه في معناه^(٢)، وهي أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيقول قصيدة على بحر القصيدة الأولى وقافيتها وموضوعها دون الالتزام التام به، أو بالالتزام بموضوعها ودرجتها الفنية ومحاولة الزيادة عليها، من خلال الإتيان بمعاني وصور وألفاظ تضاهي

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة «عَرَضَ».

(٢) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج ٢، ص ٢٧١ - ٢٧٢.

القصيـدة المعارضة بينائـها الفنـي^(١).

وتكمن جمالية المعارضة وفنيـتها الأدبية في اختيار الألفاظ لا في المعاني ذلك أن المعارضة لا تعتبر بالمعاني، العبرة باللفظ في الفصاحة والبلاغة بأنواعها، فلو كان المعارض يأخذ معنى ما، يعارض فيه ويكسوه ألفاظاً من عنده ويستعين ببعض ألفاظه لكان هذا احتذاءً وسرقة، ولم يكن معارضة، ولكان يظهر للناس سقوط المعارض وخذلانه وافتضاحه^(٢)، فالمعارضة تخضع لشروط أدبية نقدية تناولها النقاد أضفت عليها تلك الشروط جانباً من الخصوصية الأدبية، جعلتها تمثل أحد أنواع الإبداع الشعري، وتقوم المعارضة على الإتساق مع النص المعارض، والإعجاب به، وتجاوز الموضوع أو الغرض الي قيلت فيه ودون القصد والرغبة في

(١) انظر: الشايب، أحمد، تاريخ النقائص في الشعر العربي ، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٨، ص ٧ وما بعدها.

(٢) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ٢٧٢، نقلاً عن الرسالة العسجدية.

إفحام المعارض والإنقاص من قيمته ومكانته الفنية^(١)، فالمعارضة هي
محافظة على الأدب القديم في شكله ومضمونه وتركيبه، وتجديدٌ عليه. أمّا
النقد الحديث، فقد تناول المعارضة على أنها أحد أنواع التناص الذي
تتداخل فيه النصوص وتتعانق مع شيءٍ من التجديد والمخالفة فالمعارضة
«ليست استنباطاً واحتذاءً، وإنما هي نتاج نصوص سابقة تختلف فيها
الكلمات والصور إلى حدٍّ يجعل التخالف يتجاوز التماثل، والتفاوت يتعدى
التوافق»^(٢).

وقد برزت المعارضات الأندلسية للتراث الشعري المشرقي في ثلاثة
أشكال: معارضات التزم فيها أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارضة التزاماً
حرفياً مع اختلافات بيّنة في المعاني والصور اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية
لديهم، ومعارضات لم يلتزم أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارضة،

(١) انظر: التَّطَاوي، عبدالله، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر
والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٨٨، ص ٩٧.

(٢) عيد، القول الشعري، ص ٢٢٨.

فغيروا في شرائحها بما يتلاءم مع تجاربهم الخاصة ومواقفهم الذاتية، ومعارضات اتخذ فيها أصحابها إحدى شرائح القصيدة المعارضة بؤرة مركزية بنوا على أساسها تلك المعارضات»^(١).

فمعارضة ابن شرف لجريير التي تمت الإشارة إليها^(٢) ونقل المعنى وتحويره من الغزل ووصف رحلة المحبوبة إلى وصف القيروان ومحنة أهلها، تمثل أسمى درجات التناص، لأنَّ التناص يكون في النصوص الأخرى، إمَّا في الشكل وإما في المضمون، أمَّا في المعارضة، فإنَّه «يكون في مستوى الشكل التعبيري وفي مستوى المضمون أي في الجانبين معًا»^(٣).

إن النص المعارض يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنص المعارض، وهذا الارتباط يتعدى حدود التركيب والوزن والقافية والغرض، ومهمة القارئ

(١) الياسين، إبراهيم منصور محمَّد، استحياء التراث في الشعر الأندلسي «عصر الطوائف والمرابطين»، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٦، ص ١١٣-١١٤.

(٢) سيتم الحديث عن هذه المعارضة في الصفحات الآتية من هذا الفصل.

(٣) عيد، القول الشعري، ص ٢٢٩.

هي الكشف عن الدافع الذي جعل النص الجديد يتمثل القديم ويستدعيه؛ إذ إنَّ كلَّ نصٍ يحتوي في داخله نصوصاً أخرى وهذا ما جعل «ريفارتير»^(١) يقول: «بأنَّ النصَّ يخبئ داخله نصّاً آخر»^(٢). ويجمع كثير من الباحثين على أن المعارضة النقدية الحديثة هي أسمى أنواع التناص الذي ترتبط فيه النصوص مع بعضها، ويتم من خلالها الاتصال مع الموروث الشعري بصورة تخرج فيها النصوص من التقليد إلى الإبداع، وقد مثل هذا الاتصال شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري من خلال معارضتهم التي أبرزت براعتهم ومقدرتهم على الإبداع الفني.

ومن هذه المعارضات معارضة أبي محمّد بن سفيان معلقة عمرو بن

كلثوم في جانب الفخر ويقول فيها مخاطباً أبا عيسى بن لبون^(٣):

(١) ميشيل ريفارتير هو من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوية الحديثة، في العقد الخامس من القرن الماضي ومن دراساته الأسلوية «إنتاج النص»، «دراسات في الأسلوية».

(٢) ليون سُمفيل، التناصية، ص ١٠٩.

(٣) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ١، ص ٣٩١.

أَبَا عَيْسَى أَتَذْكُرُ حِينَ كُنَّا عَلَى هَامِ الْكَوَاكِبِ نَازِلِينَ؟
نَدُوسٌ بِخَيْلِنَا زُهْرَ الثُّرَيَّا وَنُورُ دُهَا الْمَجْرَّةِ إِنْ صَدِينَا
وَنَنْزِلُ جَبْهَةَ الْأَسَدِ اعْتِسَافًا إِذَا مَا الْبَذْرُ مَرَّ بِهَا كَمِينَا
وَنَطْرُقُ هَوْدَجَ الْعَذْرَاءِ وَهْنًا فَتَدْخُلُهُ عَلَيْهَا آمِينَا
إِذَا عَنَّتْ لَنَا الْجَوْزَا مَدَدْنَا لِحَلِّ نِطَاقِهَا عَنْهَا يَمِينَا
وَإِنْ عَرَضَتْ لَنَا كَفُّ الثُّرَيَّا سَلَبْنَاهَا الْخَلَاحِلَ وَالْبُرَيْنَا
إِذَا مَا غَارَ مَنْ دَدِنَا سُهَيْلٌ «عَلَى الشُّعْرَى فِخْلَتَ بِهِ جُنُونَا»
تَجَاوَزْنَا الْعُبُورَ إِلَى الْغَمِيصَا وَلَمْ تَرَهَبْ شُجَاعَهُمُ الْمُيِّنَا^(١)

يلتقي بناء المقطوعة الشعرية السابقة مع معلقة عمرو بن كلثوم في

(١) الشُّعْرَى والغموض والغَمِيصَاء: من منازل القمر، وهي في الذراع أحد الكوكبين، وأختها الشعري العبور، وسُمِّيَت الغميصاء بهذا الاسم لصغرها وقلة حنوتها من غَمَض العين. انظر: ابن خاقان، قلائد العقيان / ١ / ٣٩٢.

جوانب أسلوبية متعددة، ولعلَّ قدرة ابن سفيان على نقل معاني المعلقة وتجربة الشاعر الجاهلي إلى معانيه الخاصة وتجربته الذاتية من الموضوع العام الذي قامت عليه المعلقة وهو الفخر، رغم قصر هذه المقطوعة فقد استطاع الشاعر أن يختزلها ويدخل معانيها في ثنایا مقطوعته، فالمعلقة ليست شريحة واحدة وإنما تنقسم لمجموعة شرائح في الفخر وذكر أمجاد قبيلة تغلب، ووصف الخيل والمعركة ووصف نساء تغلب ومحافظتهن على كرامة بعولتهن إذا ما رحلوا للقتال، واستطاع ابن سفيان اختزال هذه الشرائح والمقطوعات بمعانيه التي اختار لها أقلَّ الأبيات لتدلَّ عليها. ومن أبرز معاني المعلقة التي بدت فيها المعارضة ظاهرة في معانيها قول عمرو بن كلثوم^(١):

تَذَكَّرْتُ الصُّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا رَأَيْتُ حُمُولَهَا أَضْلًا حُدِينَا
فَأَعْرَضْتُ الْيَمَامَةَ وَاشْمَخَرْتُ كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُضْلِتِينَا

(١) عمر بن كلثوم، الديوان، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، دار الكتاب، بيروت، ط ١، ١٩٩١،

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٌّ طَوَالٍ	عَصَيْنَا الْمَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا
تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ	مُقَلَّدَةً أَعْتَهَّهَا صُفُونَا
مَتَى نَعْقِدُ قَرِيَّتَنَا بِحَبْلِ	نَجْدُ الْحَبْلِ أَوْ نَقْصِ الْقَرِينَا
وَنُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعُهُمْ ذِمَارًا	وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا
وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ	عُرِفْنَا لَنَا نَقَائِدَ وَأَفْئِلِينَا
وَرَدْنًا دَوَارِعًا وَخَرَجْنَا شُعْثًا	كَأَمْثَالِ الرَّصَائِعِ قَدْ بَلَيْنَا
وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءٍ صَدَقِ	وَنُورُنَّهُمَا إِذَا مَتْنَا بَيْنَنَا
عَلَى آثَارِنَا بِيضٌ حَسَانٌ	نُحَاذِرُ أَنْ تَقْسَمَ أَوْ تَهُونَا
ظَعَانُ مِنْ بَنِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ	خَلَطْنَا بِمَيْسَمِ حَسَبًا وَدِينَا
أَخَذْنَا عَلَى بُعُولَتِهِنَّ عَهْدًا	إِذَا لَاقُوا كِتَائِبَ مُغْلَمِينَا
يَقُتْنُ جِيَادَنَا وَيُقْلِنُ لَسْتُمْ	بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا

تؤكد هذه المعارضة وجود القواسم المشتركة بين الشعراء على

اختلاف العصور والبيئات، وتكشف لنا مدى الاختلاف في المؤثرات

النفسية بين الشعراء، وكيف استطاع كلُّ من عمرو بن كلثوم صاحب «النص
المعارض»، وابن سفيان أن يصوّرا معانيهما.

وتقوم مقطوعة ابن سفيان على تذكّر الايام الخوالي، ودعوة رفيقه
إلى تذكرها، وما فيها من أمجاد فردية قاما بها متمثلاً أمجاد تغلب في
الجاهلية، وكثرت في مقطوعته أسماء النجوم والكواكب التي ربما كان يقصد
من ذكرها، فهي على الترتيب (هام الكواكب، زهر الثريا، المجرة، الأسد،
البدر، العذراء، الجوزاء، الثريا، سهيل، الشعرى، الغميصا). واستطاع
الشاعر أن يكشف عن براعته في توظيف تلك الأسماء بشكل يخدم معانيه في
الفخر، وأن يخرجها من دلالاتها الأصلية إلى دلالات جديدة تخدم المعنى.

ففي البيت الأول يدعو صاحبه لتذكر الأمجاد التي خاضها معاً
مصوراً إياها تضاهي نجوم السماء وتتجاوزها لشدة الفخر بها حتى أصبح
كأنه خاضها بين تلك النجوم إذ يقول^(١):

(١) ابن خاقان، فلائذ العقيان، ج ١، ص ٣٩١.

أَبَا عَيْسَى أَتَذْكُرُ حِينَ كُنَّا عَلَى هَامِ الْكَوَاكِبِ نَازِلِينَ

إنَّ توظيف الأسماء في النصوص الشعرية يحمل تداعيات دلالية ومرجعية لتحليل النصوص؛ إذا تعدُّ الأسماء بأنواعها المتعددة مداخل لقراءة النص تحمل دلالات باطنية يحددها السِّياق^(١)، وقد أخذ ابن سفيان من أسماء النجوم دلالاتها التي تخدم معناه في كل بيت من أبيات المقطوعة، فيجعل المجرة نبعاً يوردها الخيل الصوادي لأنَّ المجرة هي نقطة تجمع الأفلاك والكواكب بقوله^(٢):

نَدُوسٌ بِخَيْلِنَا زُهَرَ الثُّرَيَّا وَنُورُ دَهَا الْمَجْرَةِ إِنْ صَدِينَا

ويتداخل هذا المعنى مع معنى عمرو بن كلثوم في تصوير خيل بني

تغلب في المعركة وكيف تخدم فرسانها؛ لأنها من الخيل الكرام بقوله^(٣):

(١) انظر، محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ٦٥ - ٦٨.

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ١، ص ٣٩٢.

(٢) عمرو بن كلثوم، الديوان، ص ٩٨.

وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدُ عُرْفُنَ لَنَا نَفَائِذَ وَأَفْتِلِينَا

وَرَدْنِ دَوَارِعَا وَخَرَجْنَ شُعْنَا كَأَمْثَالِ الرِّصَائِعِ قَدْ بَلِينَا^(١)

ووضع ابن سفيان أسماء النجوم مواضعها في السياقات التي اختارها

لها، فالأسد في البيت الثالث يدلُّ على القوة والندبة، بقوله^(١):

وَنَزَلُ جَبْهَةَ الْأَسَدِ اعْتِسَافًا إِذَا مَا الْبَدْرُ مَرَّ بِهَا كَمِينَا

وَنَطْرُقُ هَوْدَجَ الْعِذْرَاءِ وَهَنَا سَنَدْخُلُهُ عَلَيْهَا آمِينَا

إِذَا عَنَّتْ لَنَا الْجُوزَا مَدَدْنَا لِحِلِّ نَظَاقِهَا عَنْهَا يَمِينَا

إِذَا مَا غَارَ مِنْ دَدِنَا سُهَيْلٌ عَلَى الشَّعْرَى فَخِلْتَ بِهِ جُنُونَا

(١) الجُرد: القصار الشعر والخييل الكريمة؛ النقائذ: جميع نقيضة هي المختارة من الخيل؛

افتيلنا: من الفتلاء وهو فطام الخيل عن الرضاعة؛ الدوارع: مقلعة الدروع والحديد؛

الشُّعث: المغبرة الرأس المتتفة الشعر؛ الرصائع: جمع رصيعة وهي أطراف الضلوع من

ظهر الفرس.

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ١، ص ٣٩٢.

لقد جعل الشَّاعر الأسدَ بمثابة العدوِّ الذي استطاع أن يتمكن هو
وصاحبه منه رغم الكمائن التي نصبها وكمن بها البدر وهذه صورة جميلة
استطاع أن يصور بها معانيه من خلال الاستعارات الممكنة، وجعل العذراء
بمثابة الفتاة البكر التي ترقد في هودجها يدخلانه عليها، ومثلها الجوزاء
والثريّا، وصوّر سُهيلَ بصورة البعل الذي يغار على زوجته منهما في البيت
الذي يقول فيه^(١):

إذا ما غارَ من دَدِنَا سُهَيْلٌ على الشَّعْرى فخلتَ به جُنونا

ويدخل هذا البيت في تناص ظاهر مع بيت عمرو بن كلثوم الذي
يقول فيه^(٢):

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ يَبْعَلَبَكَ وَأُخْرَى فِي دِمَشَقٍّ وَقَاصِرِينَا

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، (١/٣٩٢).

(٢) عمرو بن كلثوم، الديوان، ص ٦٥، قاصدين بلد حلب والرقة من أراضي الروم آنذاك؛
صَمَدَتْ: ضربت؛ حَمِيَّاهَا: سورة الخمر وهي بلوغ الخمر من شاربها، الأريب ذو العقل
والبَصَر.

إِذَا صَمَدَتْ حُمَيَّاهَا أَرِيحًا مِنْ الْفَتِيَانِ خِلْتُ بِهِ جُنُونًا

لقد نقل ابن سفيان معنى عمرو بن كلثوم من الحديث عن الخمر وبلوغها من شاربها إلى حد يجعله كالمجنون إلى معنى الغيرة على المحبوبة إلى حد الجنون، وهذا التناص يكشف عن مدى براعة الشاعر في تشرب النص المعارض والتصرف في معانيه وتطويعها لتجربته ومعانيه الخاصة، فالشريحة العامة لكلا النصين هي الفخر، ولكن الاختلاف والتجديد الذي أضفاه ابن سفيان على نصّه يتمثل في عناصر المفاخرة والأمجاد التي يفخر بها خلافاً لمعاني الشاعر الجاهلي.

أما بناء ابن سفيان لمقطوعته، فقد جاء متأثراً ببناء المعلقة ومشاكلاً لها في عديد من الجوانب الأسلوبية، والتقت مع المعلقة في المستوى الإيقاعي والصرفي من خلال اختيار قافية النون المتبوعة بالألف، لما تحدثه من تأثير في الإيقاع والمعنى لأنها «تضمن علاقة دلالية، وتعمل بوصفها

عنصراً مكماً للمعنى أكثر من كونها جزءاً منفصلاً عنه»^(١)، وقد جاءت قوافي مقطوعة ابن سفيان مؤديةً وظيفتها لإكمال معنى البيت الذي وُضعت فيه، فضلاً عن وظيفتها الإيقاعية التي تؤديها في موسيقى النص، وقد اختار ابن سفيان قوافيه موزعة بين اسم الفاعل: «نازلينا، آميننا، مُبيننا» والأسماء: «البرّينا» والمصادر: «جنونا، كميننا» وجاءت قافية البيت الثاني فعلاً ماضياً «صدينا» وجميع هذه القوافي جاءت مناسبة لموقعها في البيت ومتممة للمعنى، في البيت الأول يستهل الحديث ببناء القريب لصديقه ليدعوه تذكُّراً الأيام الخوالي وهم على هام الكواكب، وقد جعل القافية في موضع خبر «كان» ليتم المعنى بها ويستقيم.

ومن الظواهر البارزة المشتركة بين النصين استخدام الفعل المضارع المتصل به ضمير «نا» الدال على الجمع، فهو في المعلقة يدل على قبيلة تغلب فكان من الطبيعي أن يتكرر، أما في نص ابن سفيان فقد تكرر الفعل

(١) نجاء، أشرف محمود، قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف، ص ٢٥٦، دار المعرفة، الإسكندرية، ط ٢، ١٩٩٨.

المضارع في الأبيات التي تحتوي صورة الحركة والفعل لإظهار السطوة والقوة مثل: «ندوس بخيلنا، نوردها المجرة، ننزل جبهة الأسد، نطرق هودج العذراء، ندخله آمينا».

إذن، تمثل هذه المعارضة صورة الإبداع الشعري والابتكار عند الأندلسيين والقدرة على الانحراف عن المضامين الأصلية للنص المعارض إلى مضامين جديدة تفرضها تجربة الشاعر المعارض وسياقه الخاص.

وعارض أبو حفص الهوزني بقصيدة يحضُّ فيها على الجهاد ويستنفر أهل بلاده فيها، قصيدة «تأبط شراً» التي قالها عند الثار لخاله من قبيلة هذيل^(١)، وتمثل هذه المعارضة أسمى درجات التناص بين القصيدتين، وكأنَّها إعادة قراءة لنص «تأبط شراً» بدلالات جديدة، يقول أبو

(١) قبيلة هذيل: بضم الهاء وفتح الذال وسكون الياء، وهي نسبة إلى هذيل وهي قبيلة يقال لها هذيل بن مدركة بن الياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، تفرقت في البلاد.

انظر: السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور، الأنساب، (ج ٥ / ٦٣١)، تحقيق: عبدالله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت، ط ٢١، ١٩٨٨.

طَرَقَ النُّوَامَ سَمْعٌ أَزَلُّ	يَبِّتِ الشَّرَّ فَلَا يَسْتَزِلُّ
كُلُّ مَا رَزَى سِوَى الدِّينِ قُلُّ	فَيُبُوا وَاحْشَوْشِنَا وَاحْزَلُّوا
إِنْ نَهَلْتُمْ جَاءَكُمْ بَعْدُ عُلُّ	صَرَخَ الشَّرُّ فَلَا يُسْتَقِلُّ
وَرِيَا حُ نَمَّ غَيْمٌ أَبَلُّ	بِذءُ صَعِقِ الْأَرْضِ نَشْءٌ وَطَلُّ
فَإِذَا رِيحٌ دُبُورٌ مَحَلُّ	قَدَرَجَتْ عَادُ سَحَابًا يُهَلُّ
وَاعْمِدُوا سَيْفًا عَلَيْكُمْ يُسَلُّ	نَقَبُوا فَالِدَاءُ رُزءٌ يَحُلُّ
فَلِمَ اسْتَرَعَى الْأَعَزُّ الْأَذَلُّ؟	يَدُنَا الْعُلْيَا وَهُمْ وَنِكَ شُلُّ
ذَعَرْتُهُ نَعْجَةً إِذْ تَصِلُّ	عَجِبَ الْإِيَامَ لَيْتُ صُمِلُّ
جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُّ	«خَبَرٌ مَا جَاءَنَا مُضْمَلُّ»

(١) ابن بسّام، الذخيرة، ق ٢، ج ٣، ص ٧٢-٧٣.

تلتقي هذه القصيدة مع قصيدة «تأبط شراً» في معانيها العامة وبنائها

الفني، حيث جاءت القصيدة وحدة واحدة غابت عنها الشرائح التقليدية في

الشعر الجاهلي مثل المقدمة الطللية والنسيب والتخلص للموضوع العام.

يقول تأبط شراً^(١):

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لِقَتِيلًا دُمُهُ مَا يُطَلُّ

خَلَّفَ الْعِيبَ عَلَيَّ وَوَلَّى أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ

وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مَنِّي ابْنُ أُخْتٍ مِصْعٌ عَقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

مُطَرِّقٌ يَزْشَعُ مَوْتًا كَمَا أَطَرَّقَ أَفْعَى يَنْفُثُ الشَّمَّ صِلُّ

خَبَرٌ مَا تَابَنَا مُضْمَلٌ جَلٌّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُّ

بِزَنِّي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا بِأَيِّ جَارُهُ مَا يُنْذَلُّ

(١) تأبط شراً، ثابت بن جابر بن سفيان، الديوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب

يتحدث الشاعر في الأبيات السابقة عن خبر مقتل خاله في منطقة

«سَلْع» وأن هذا القتل كريم لا يُترك دمه دون ثأر، وأنه هو من سيسعى للثأر

من أعدائه، ثم ينتقل في المقطوعة الثانية للحديث عن مناقب القتل وصفاته،

بقوله:

شَامِسٌ فِي الْقُرِّ حَتَّى إِذَا مَا ذَكَبْتُ الشُّعْرَى فَبَرْدٌ وَظِلٌّ

يَابِسُ الْجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ وَنَدِيُّ الْكَفَيْنِ شَهْمٌ مُدِلٌّ

ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَجِلُّ

غَيْثٌ مُزِنٌ غَمْرٌ حَيْثُ يُجْدِي إِذَا يَسْطُو فَلَيْتُ أَبْلُ

مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ أَحْوَى رِفْلٌ وَإِذَا يَغْزُو فِسْمَعٌ أَزْلُ

وَلَهُ طَعْمَانٌ: أَزْيٍ وَشَرِيٌّ وَكِلا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ^(١)

يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيداً وَلَا يَضْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِيُّ الْأَفْلُ

(١) الأزي: العسل؛ الشري: الحنظل.

في هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن مناقب القتيل وصفاته في قومه
وجميعها تصبُّ في صفات الفروسية، فهو يتحمل الحرَّ والبرد، معروق، كريم
شهم صاحب حزم وهو في الكرم كالمنز، وفي السلم محبوبٌ كطعم العسل،
وفي الحرب كالحنظل، وتشكل شرائح القصيدة وحدة واحدة تصبُّ في
موضوعها العام، ولعلَّ طبيعة الموقف الإنفعالية هي التي أضفت على
القصيدة هذا الطابع الجدِّي، فلا يمكن أن يتحدَّث عن النسيب والمرأة في
موقف الثأر والقتل، لذلك جاءت ألفاظ القصيدة ومعانيها مناسبة للموقف،
وذهب حازم القرطاجني إلى «أنَّ الشعر يختلف باختلاف أنماطه وطرقه»^(١).

وقد قسم حازم الشعر إلى أغراض جدِّ وهزل، وجعل الألفاظ
والصور والمعاني التي في أغراض الجدِّ أميلُ إلى المتانة والرصانة كوصف
الحروب والغارات^(٢)، وتستمر وحدة قصيدة تابَّط شراً، وتمدُّ عبر جميع

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٤.

(٢) انظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٣٧٤ - ٣٧٥.

شرائحها لتأكيد جلال الموقف ومدى أثره في نفس الشاعر، فهو بعد الحديث عن خبر مقتل خاله يتحدث عن صفات ذلك القاتل بشكل مطول ليمهد لما سيقوم به من طلب الثأر، وليضع المتلقي أمام مسوغات تسوِّغ له ما سيقوم به وفي المقطوعة التالية يبين حال قوم بني هذيل قبل الإغارة عليهم طلباً للثأر، وما حصل لهم بعدها إذ يقول^(١):

وَفُتُّوْهُجَّرُوا ثُمَّ أَسْرُوا	لَيْلَهُمْ حَتَّى إِذَا انْجَابَ حَلُّوا
كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ	كَسَنَا الْبَرْقُ إِذَا مَا يُسَلُّ
فَاخْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ فَلَمَّا	ثَمَلُوا رُغْتَهُمْ فَاشْمَعَلُوا
فَادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ وَلَمَّا	يَنْجُ مِلْحَيَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ
فَلَمَّا فَلَّتْ هُذَيْلُ شَبَاهُ	لَمَّا كَانَ هُذَيْلًا يُفْلُ
وَبِمَا أَتْرَكَهَا فِي مَنَاخٍ	جَعَجَعَ يَنْقُبُ فِيهِ الْأَظْلُ
وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا	مِنْهُ بَعْدَ الْقَتْلِ نَهَبٌ وَشَلُّ

(١) تأبط شرّاً، الديوان، ص ٢٤٩-٢٥٠.

صَلَيْتُ مَنِّي هُذَيْلُ زَنْجَرَقِ لَا يَمِلُ الشَّرَّ حَتَّى يَمْلُؤُوا

تَضَحَكَ الضَّبْعُ لَقَتْلِي هُذَيْلُ وَتَرَى الذَّبَّ لَهَا يُسْتَهْلُ

وَسَبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانَا تَخْطَأُهُمْ فَمَا تَسْتَقِلُّ

تصف الأبيات السابقة ما حلَّ بيني هُذَيْل بعد هزائهم بقتل خال
الشَّاعر وشربهم الخمر والسمر في مجالسهم، ولكن سرعان ما تحوَّل حالهم
إلى قتلى وجرحى تأكلهم الضباع والطيور الجارحة لما خلفه فيهم الشَّاعر
بعد طلب الثَّار ثم بعد ذلك تأتي خاتمة القصيدة، يصف فيها الشَّاعر عودته
إلى حاله التي كان عليها قبل القتال والثَّار، ويصف عودته للخمر التي حرَّمها
على نفسه قبل أن يدرك ثأر خاله من هُذَيْل بقوله^(١):

حَلَّتِ الْخَمْرُ وَكَانَتْ حَرَامًا وَبَلَّأِي مَا أَلَمْتُ تَحِلُّ

فَأَسْقِنِيهَا يَا سُودَ بْنَ عَمْرٍو إِنَّ جِسْمِي بَعْدَ خَالِي لَحَلُّ

رَائِحٌ بِالْمَجْدِ غَادٍ عَلَيْهِ مِنْ ثِيَابِ الْحَمْدِ ثَوْبٌ رِفْلُ

(١) تأبط شرًّا، الديوان، ص ٢٥٠.

أَفْتَحُ الرَّاحَةَ بِالْجُودِ جُوداً عَاشَ فِي جَدْوَى يَذِيهِ الْمُقِلُّ

إذن، تكونت القصيدة من مجموعة شرائح تحدثت عن خبر مقتل خال الشاعر ثم الحديث عن صفاته، ثم جاءت شريحة طلب الثأر والظفر به من الأعداء ووصف حالهم، وأخيراً اختتام القصيدة بالفخر والحديث عن الذات. فالقصيدة بناها الشاعر بشكل مترابط يقود كل مقطع فيها لما بعده وصولاً إلى النهاية، وهي الوحدة العضوية على حد قول أحد دارسي النقد الحديث بقوله: «ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزءٍ وصفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»^(١)، وفي قصيدة أبي حفص حضرت الوحدة العضوية إذ تحدثت

(١) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٨٢،

القصيدة عن خبر الشرّ الذي لحق بالأندلس وهول من حجمه وكانت دعوته
للثأر تختلف عن الثأر عند «تأبط شرّاً»، حيث كان ثأره للدين والأمة بشكل
عام.

أما من الناحية الفنية فقد بنى أبو حفص قصيدته، متأثراً بالبناء الفني
للقصيدة الجاهلية، فقد اشتركت القصيدتان بالبحر المديد والوزن والقافية،
وقد جعل حازم القرطاجني عروض الشعر من متعلقات الغرض والمضمون
فهناك أغراض تناسبها الأعاريض الطويلة، وأخرى تناسبها القصيرة،
وأخرى تناسبها المتوسطة وجعل أغراض الشجو والاكتئاب تتناسب مع
عروض المديد بقوله: «أما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو
والاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقّة، وقلما يخلو الكلام
الراقي من ضعف مع ذلك...؛ لأن الشاجية بما يناسبها من لفظٍ ونمط تأليف
ووزن. وكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، وذلك
نحو المديد والرمل»^(١) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن قصيدة أبي

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٠٥.

حفص التزمتُ بينائها الطريقة التي بنى فيها الشَّاعر الجاهلي قصيدته، لإشراك النصين بطبيعة الحدث والغرض الشعري الذي فرض الأسلوب على الشَّاعر، إذ لا يقلُّ هولاً خبرُ تمكن الأعداء من الأندلس عن خبر مقتل خال الشَّاعر «تأبط شراً» الذي طلب الثَّار له، فجاءت صور أبي حفص وألفاظه ومعانيه بعيدة عن الرقة والرشاقة، مناسبة لغرض القصيدة فتكررت لديه الألفاظ الدالة على القوة والقتال والثَّار مثل: «الشرُّ، سمعٌ أزلُّ، اخشوشنوا، غيمٌ أبلُّ، صعق الأرض، ريحٌ دبور، سيفٌ يُسلُّ، ليثٌ صمل».

رغم قصر القصيدة الأندلسية إذا ما قورنت بـ«تأبط شراً» فإنها تمثل إبداع الشَّاعر الأندلسي ومقدرته على تكثيف الأحداث واختيار الصور المناسبة للدلالة على الأحداث الكثيرة، وهذا من مميزات الشعر التي عدَّها النقاد «فالجودة لا يمكن ربطها بطول القصيدة أو قصرها»^(١).

لقد تناول أبو حفص شريحة الثَّار ومعانيه العامة التي شاعت عند

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣،

الشاعر الجاهلي وبنى على أساسها قصيدته، فلم يلتزم بأسلوب النص
المعارض في تقسيم الثأر لشرائح تستدعي بعضها من البداية إلى النهاية.

لقد أشارت الدراسة سابقاً تحت باب التضمين لمعارضة ابن شرف
القيرواني حينما ودّع أهل القيروان ووصف رحيلهم عنها لما حلّ بها من
ويلات الحروب ونكباتها، لقصيدة جرير التي أعدّها للشعراء يردّ عليهم
ويهجوهم، فتأثر ابن شرف يجزئية من قصيدة جرير وهي أول عشرة أبيات
التي يتحدث فيها عن رحيل المحبوبة ووصف لحظة الوداع والرحيل، أمّا
بقية شرائح قصيدة جرير، فقد ذمّ الفرزدق وأعمامه في ثمانية عشر بيتاً منها
قوله^(١):

أَعْدَدْتُ لِلشُّعْرَاءِ سُمّاً نَاقِعاً فَسَقَيْتُ آخِرَهُمْ بِكَأْسِ الْإَوَّلِ
لَمَّا وَضَعْتُ عَلَى الْفَرَزْدَقِ مَيْسَمِي وَضَعَا الْبَعِيثُ جَدَعْتُ أَنْفَ الْأَخْطَلِ

(١) مهدي محمد ناصر الدين، شرح ديوان جرير، ص ٣٣٥-٣٣٦.

قُتِلَ الزُّبَيْرُ وَأَنْتَ عَاقِدُ حُبِّهِ تَبًّا لِحَبِوتِكَ الَّتِي لَمْ تُحْلَلِ
لَا تَذْكُرُوا حُلَلَ الْمُلُوكِ فَإِنَّكُمْ بَعْدَ الزُّبَيْرِ كَحَائِضٍ لَمْ تُغْسَلِ

وتأتي بعد هذه الأبيات شريحة الفخر بأهل الشاعر ونسبه بقوله^(١):

إِنِّي إِلَى جَبَلِي تَمِيمٌ مَعْقِلِي وَمَحَلُّ بَيْتِي فِي الْيَقَاعِ الْأَطْوَلِ
أَحْلَامُنَا تَزُنُ الْجِبَالَ رَزَانَةً وَيُفُوقُ جَاهِلُنَا فَعَالَ الْجُهْلِ
وَإِذَا غَضِبْتُ رَمَى وَرَائِي بِالْحَصَى أَبْنَاءُ جَنْدَلْتِي كَخَيْرِ الْجَنْدَلِ
عَمَرُوا وَسَعَدُوا فَرَزْدَقٌ فِيهِمْ زُهْرُ النُّجُومِ وَبَاخِذَاتُ الْأَجْبَلِ

إنَّ قدرة الشاعر الأندلسي في محاكاة هذا النص تكمن في اختيار

الشريحة المناسبة التي تبنى عليها قصيدته؛ إذ جاءت المقدمة الغزلية

ووصف الرحلة عند جرير في مقدّمة قصيدته يشدُّ المتلقي للنص ثم تخلص

إلى الغرض العام، وقد اكتفى ابن شرف بهذه المقدمة وجعلها بؤرة مركزية

(١) مهدي محمد ناصر الدين، شرح ديوان جرير، ص ٣٣٦-٣٣٧.

بنى عليها قصيدته، متأثراً بما فيها من معانٍ وصور وألفاظ تحمل دلالات الحزن، ومن جهة أخرى تكمن براعة ابن شرف في تحويل المعنى من الخاص إلى العام ونقل التجربة لتجربته الذاتية وتوسيع دلالات النص المعارض. فابن شرف عاد بالمتلقي لأيام الهناء والسعادة في القيروان بقوله^(١):

يا بَيْرَ رَوْطَةَ والشَّوَارِعُ حَوْلَهَا	مَعْمُورَةٌ أَبَدًا تَغُصُّ وَتَمْتَلِي
يا أَرْبُعي في القُطْبِ مِنْها كَيْفَ لي	بِمَعادِ يَوْمٍ فيكَ لي وَمِنْ أَيْنَ لي
يا لَوْ شَهِدْتَ إِذا رَأَيْتِكَ في الكَرَى	كَيْفَ ارْتِجاعُ صباي يَعدُّ تَكهُّلِ
لا كَثْرَةُ الأَحْزانِ تُنسي حَسْرَةَ	هَيْهاتَ تَذْهَبُ عَلَّةٌ بَتَعْلُلِ

لقد وقف الشاعر على أطلال بلده بعد رحيل أهلها، وتذكّر الأيام الخوالي مدركاً أنها لن تعود ولن يفيدته التعلل بذكرها ورؤيتها، وقد استمدّ هذه الصور من صور جرير في مقدمة قصيدته ليصوّر مدى الأثر الذي تركته

(١) ابن شرف، الديوان، ص ٨٧.

الأحداث التي حلت بنفسه، فالوقوف على الطفل وتذكر أهلها «هي التجسيد الرمزي الأعمق دلالة لفاعلية الزمن ولعملية التغيير»^(١)؛ ولأنَّ المقدمة التي اختارها جرير هي الأكثر تأثيراً، وهي الأكثر مناسبة لتجربة ابن شرف، اختارها من دون شرائح القصيدة الأخرى، وقد ذهب عددٌ من الدارسين إلى أن «الشاعر حين يعاين الطفل يصاب بالصدمة التي أحدثها الزمن وسطوته على الإنسان وهذا ما يسوِّغ للقلق الذي يخيم على المقدمة»^(٢) وعلى ما سبق تجدُ الدراسة أن الأندلسيين استطاعوا بما جادت به قرائحهم أن يضاهوا الشعراء الأوائل ويجاوروهم في بنائهم لقصائدهم وتراكيبها وصورها، رغم التباعد الزمني بين العصرين، ورغم طبيعة البيئة المؤثرة في نفوسهم واختلافها عن البيئة الجاهلية، وهذا إن دلَّ على شيء،

(١) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٦، ص٣٢١.

(٢) مرشدة، علي، بنية القصيدة الجاهلية، «جدارا للكتاب العلمي- عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٦، ص١٨٢.

فإنما يدل على علاقة الشاعر وارتباطه بترائه الشعري وقدرته على النظم على
غرار قصائد الأوائل تحديًا وطريقًا لإثبات الذات.

وقد حظيت المعارضة باهتمام كبير في مجالس أمراء الطوائف، ومن
ذلك ما يذكره الفتح بن خاقان من أنه غني في مجلس «المعتصم بن
صمادح»^(١) أمير المردة ببشتين للناطقة الجعدي، يقول فيهما^(٢):

(١) هو المعتصم بالله أبو يحيى محمد بن معيم بن محمد بن صمادح، صاحب المردة كان
رحب الفناء، جزل العطاء، حليماً عن الدماء، وقد لزم مجموعة من الشعراء منهم ابن
الحداد، توفي سنة (٤٨٤هـ)، ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ١ / ١٤٦؛ ابن بسام، الذخيرة،
ق ١، ج ٢، ص ٧٢٩.

(٢) من قصيدته التي مطلعها:

لَيْسْتُ أَنَاكَ فَأَفْنِيَهُمْ وَأَفْنَيْتُ بَعْدَ أَنَاكَ أَنَا

والبيتين فيهما اختلاف بين الديوان والقلائد، وهما في الديوان: =

= فَلَمَّا دَنَوْنَا لِحِجْرِ النَّبُوحِ تَبْصِرُ الْحَيَّ إِلَّا التَّمَاثَا

أَضَاءَتْ لَنَا النَّارُ وَجْهًا أَغَرَّ بِسَاكِبِ الْفَوَادِ التَّبَاسَا

يُضِيءُ كَضَوْءِ سِرَاجِ السَّلَيطِ ثُمَّ يَحْعَلُ اللَّهُ فِيهِ تُحَاسَا

الناطقة الجعدي، قيس بن عبدالله بن عدس بن ربيعة بن جعدة، الديوان، جمع وتحقيق:
واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ٩٩-١٠٠.

وَلَمَّا نَزَّلْنَا بِجُسْرِ التَّجَاجِ وَلَمْ نَعْرِفِ الْحَيَّ إِلَّا التِّمَاسَا

أَضَاءَتْ لَنَا النَّارُ وَجْهًا أَغْرَ مُتَبَسِّيًا بِالْفُؤَادِ التِّبَاسَا

فاستطاب المعتصم قول النابغة واستحسنه، وعدّه أبدع ما للنابغة

وأحسنه، فأمر ابن الحداد الوادي آشي بمعارضته، فقال ابن الحداد معارضاً

على البديهة^(١):

إِذَا مَا التَّمَسْتَ الْغِنَى بِابْنِ مَعْنٍ ظَمَرْتَ وَأَحْمَدْتَ مِنْهُ التَّمَاسَا

وَمَنْ يَرْجُ شَمْسَ الْعُلَا مِنْ تَجِيبٍ فَلَيْسَ يَرَى مِنْ رَجَاءٍ شِمَاسَا

ويكشف قول ابن الحداد عن أنه التزم الوزن والقافية وحرف الرّوي

عند النابغة الجعديّ، وأخذ المعنى ونقله ليخدم ما يريد؛ إذ إن معنى النابغة

الذي ذهب إليه هو اقترابه من منازل الرّبع، دون أن يتأكد منها وهو منها على

(١) هو أبو عبدالله محمّد بن أحمد بن عثمان بن الحداد القيسي الوادي آشي الأندلسي توفي

سنة (٤٨٠هـ)، كان من فحول الشعراء وكبار الكتاب. ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ١،

ص ١٥١؛ ابن بسّام، الدّخيرة، ق ١، ج ٢، ص ٦٩١.

مسافة نباح الكلاب، ولكن الذي جعله يعرف تلك الدِّيار اقتراب صورة
المحبوب لقلبه لدرجة أنه أضاء المكان فعرفه، وقد استطاع ابن الحدّاد أخذ
الصورة والبناء عليها ونقلها إلى المدح، فالممدوح هو غاية العطاء والغنى
لمن يطلبه، ولكن إذا لم يكن منه، فهو يُلْتَمَسُ من غيره التماساً دلالة على
القلة، إنّ هذا التأثير الخفي وإن كانت الألفاظ في القافية متشابهة ومتقاربة،
يُعدُّ من التناصّات الخفية التي يستطيع الشّاعر المتأخّر فيها الزيادة والتطوير
في معنى الأول أو السابق، وتدل هذه المعارضة على قدرة الشعراء
الأندلسيين في المعارضة والإجادة والتجديد.

وعارَض ابن شُهَيْد الأندلسي ثلاث قصائد للشّعراء الأوائل، متحدّياً
أدباء عصره وأعلامهم، ولإظهار براعته ومقدرته الشّعريّة في مجاراة الشّعراء
الفحول في شعرهم^(١)، وللردِّ على مناكفيه من أبناء عصره من الأدباء

(١) ابن شُهَيْد الأندلسي، رسالة التّواضع والزّواجع، صَحَّحها وحَقَّق ما فيها وشرحها: بطرس

البستاني، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٠٢٠م، ص ٩٢-٩٣.

والشُّعراء؛ إذ عارض امرأ القيس بقصيدته التي مطلعها^(١):

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَرَا

عارضها ابن شهيد بقصيدته^(٢):

شَجَّتْهُ مَغَانٍ مِنْ سُلَيْمَى وَأَذُورُ
وَأُخْرَى اعْتَلَقْنَا دُونَهُنَّ وَدُونَهَا

وقصُورٌ وَجَابٌ وَوَالٍ وَمَعَشَرُ

وعارض ابن شهيد قيس بن الخطيم في قصيدته التي يقول فيها^(٣):

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَهَا وَصَفَاءَهَا وَبَانَتْ فَأَمْسَى مَا يَنَالُ لِقَاءَهَا

عارضها ابن شهيد بقصيدة يمدح فيها بني مروان بقوله^(٤):

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص ٣٣٠-٤٤٥.

(٢) ابن شهيد الأندلسي، الديوان، جمعه وحققه: محمود علي مكِّي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص ١٠٧-١٠٨.

(٣) قيس بن الخطيم، الديوان، ص ٤١-٥٢.

(٤) ابن شهيد، ديوان، ص ٨٢-٨٤.

وَمِثْلُكَ قَدْ أَضَيْتُ لَيْسْتُ بِكُنَّةٍ وَلَا جَارَةٍ أَفْضْتُ إِلَى حَيَاءِهَا

مَنَازِلَهُمْ تَبْكِي إِلَيْكَ عِفَاءَهَا سَقَتْهَا الثُّرَيَّا يَا لِفَرِيٍّ نِحَاءَهَا

وعارض ابن شهيد قصيدة طرفة بن العبد التي مطلعها^(١):

لِهَيْدٍ بِحَزَانِ الشَّرِيفِ طُلُوعُ تَلُوحُ وَأَذْنَى عَهْدُهُنَّ مُحِيلُ

قال ابن شهيد في معارضتها^(٢):

أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ بِالْعَقِيقِ مُحِيلُ

وتكشف الموازنة بين القصيدتين عن أنهما اتفقتا في الوزن والقافية،

واختلفتا في حركة الروي، والموضوع.

فقد جاءت قصيدة طرفة بن العبد في هجاء ابن عمه عمرو بن بشر

(١) طرفة بن العبد، الديوان، ص ٥٠.

(٢) ابن شهيد، الديوان، ص ١٠٨.

الذي وشى به إلى عمرو بن هند، وبدأها بالبكاء على الأطلال ثم انتقل إلى
الغرض الرئيسي في القصيدة، ثم اختتمها بالحكم، فيقول^(١):

وَلَمَّا هَبَطْنَا الْغَيْثَ تَذَعَّرُ وَحْشُهُ عَلَى كُلِّ خَوَّارِ الْعِنَانِ أَسِيلِ
وَنَارَتْ بِنَا بَنَاتُ الْأَعْوَجِيَّاتِ بِالضُّحَى أَبَايِلَ مِنْ أَعْطَافٍ غَيْرِ وَيِلِ
مُسَوِّمَةٌ نَعْتَدُهَا مِنْ خَيَارِهَا لَطَرْدٍ قَنِيصٍ أَوْ لَطَرْدِ رَعِيلِ
إِذَا مَا تَغَنَّى الصَّحْبُ فَوْقَ مُتُونِهَا ضَحِينًا، أَجَابَتْ تَحْتَهُمْ بِصَهِيلِ
نَدُّوسٍ بِهَا أَبْكَارُ نُورٍ كَأَنَّهُ رِدَاءُ عَرُوسٍ أَوْ ذَنْتُ بِحَلِيلِ
رَمَيْنَا بِهَا عُرْضَ الصُّوَارِ فَأَقْصَعَتْ أَغْنَى قَتْلَنَاهُ بِغَيْرِ قَتِيلِ

أما قصيدة ابن شهيد، فقد جاءت في وصف رحلة صيد سار بها مع
عصبة من صحبه، وقد انتقل ابن شهيد لبكاء الأطلال على الرغم من أنه قد
بدأها بالحديث عنها ثم يصف الخيل الكرام التي كان يركبها مع رفاقه، وقد

(١) ابن شهيد الأندلسي، الديوان، ص ١٠٨.

جاءت الصفات التي أضفها على خيله مناسبة للغرض العام والجو الذي وضعها فيه؛ إذ أضفى عليها صفات القوة والسرعة والمطاوعة للفراس، في جو طلب الصيد ومطاردة الطرائد، فخيّلهم خوّارة العنان ومطاوعة لفرسانها، فيها صفات كرام الخيل، كأسالة الخد، وثاروا بها جماعات في الطُّرق، وقد جعل تلك الخيل مسوّمة، وهي صفة الخيل التي تُعدُّ للغزو، ولكنّه استخدمها لطرد الفَنص في أيّام الربيع والمراعي الخصبة، فهي تدوس العشب ونوّاره وتطحنه أثناء جريها، ثمّ ينقلنا الشاعر إلى جوٍّ آخر هو الظفر بالطرائد وشوائها، ويصف مجلس أصحابه المفعّم بالشّواء والخمر، إذ يقول^(١):

رَمِينَا بِهَا عُرْضَ الصُّوَارِ فَأَقْصَعَتْ أَعَنَّ قَتَلْنَاهُ بَغَيْرِ قَتِيلِ
وَبَادَرَ أَصْحَابِي النَّزُولَ فَأَقْصَعَتْ كَرَادِيسُ مِنْ غَضِّ الشَّوَاءِ نَشِيلِ
نُمَسِّحُ بِالْحُودَانِ مِنْهُ أَكْفَنَا إِذَا مَا اقْتَنَصْنَا فِيهِ غَيْرَ قَلِيلِ

(١) ابن شهيد الأندلسي، الديوان، ص ١٠٨.

فَقُلْنَا لِسَاقِيهَا: أَدِرْهَا سُلَاقَةً شَمُولًا وَمِنْ عَيْنِكَ صِرْفَ شَمُولٍ
فَقَامَ بِكَأْسِنِهِ مُطِيعًا لَأَمْرِنَا يَمِيلُ بِهِ الْأَوْلَادُ كُلُّ مُمِيلٍ
وَشَعْشَعَ رَاحِيَهُ، فَمَا زَالَ مَائِلًا بِرَأْسِ كَرِيمٍ مِنْهُمْ وَتَلِيلٍ
إِلَى أَنْ ثَنَاهُمْ رَاكِدِينَ لَمَا احْتَسَوْا شَلِيعِينَ مِنْ بَطْشٍ وَفَضْلٍ عُقُولٍ
نُشَاوِيٍّ عَلَى الزَّهْرَاءِ، صَرَغَى كَأَنَّهُمْ أَسَاطِينُ قَصْرِ أَوْ جُذُوعُ نَخِيلٍ

يتنقل ابن شهيد وصف الخيل إلى وصف مجلس الخمر والشواء من

لحم الصيد، فيصف الشواء والانتهاه منه، ويصف الخمرة وساقها.

استطاع ابن شهيد في هذه القصيدة الخروج من قيود النصّ المعارض

وعدم الالتزام بغرضه العام؛ إذ فاقت قصيدة طرفة بن العبد التي بناها على

الهجاء، والتزم بالبناء الفني للقصيدة الجاهلية من حيث الابتداء بالمقدمة

الطللية، ثمّ التخلّص للهجاء بقوله^(١):

(١) طرفة بن العبد، عمر بن سفيان بن سعد بن مالك، الديوان، (ت ٦٠ ق.هـ/ ٥٦٤م)، شرح

الأعلم الششمري، تحقيق: دريّة الخطيب، ولطفي الصقّال، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة

بدمشق، دمشق، (د.ط)، ١٩٧٥م، ص ٨١-٨٥.

لِهِنْدٍ بِحَزَانِ الشَّرِيفِ طُلُوعُ تَلُوحُ وَأَدْنَى عَهْدُهُنَّ مُحِيطُ
وَبِالسَّفْحِ آيَاتُ كَأَنَّ رُسُومَهَا يَمَانٍ وَشَتَهُ رَيْدَةٌ وَسُحُولُ^(١)
أَرَبَّتْ بِهَا نَاجَةٌ تَزْدَهِي الْحَصَى وَأَسْحَمُ وَكَأَفُ الْعَشِيِّ هَطُولُ
فَغَيَّرْنَ آيَاتِ الدِّيَارِ مَعَ الْبَلَى وَلَيْسَ عَلَى رَنْبِ الزَّمَانِ كَفِيلُ
بِمَا قَدْ أَرَى الْحَيَّ الْجَمِيعَ بَغِيطَةً إِذِ الْحَيِّ حَيٍّ وَالْحُلُولُ حُلُولُ

يصف طرفة في المقدمة الطللية السابقة تحوُّل الدِّيار وبلاها بفعل
الزَّمان والرياح القويّة والأمطار الغزيرة، حتى أصبحت كالثوب اليمانيّ
المزخرف.

ثمَّ ينتقل من الوصف الوجيز للدِّيار إلى هجاء ابن عمه الذي وَشَى به
عند عمرو بن هند بقوله^(٢):

(١) ريدةٌ وسحول: قرنتان من قرى اليمن: تنسب إليها ثبات الوشي واشتهرت بها.

(٢) طرفة بن العبد، الديوان، ص ٨٢-٨٥.

أَلَا أُنَبِّغَا عَبْدَ الضَّلَالِ رِسَالَةً	وَقَدْ يَبْلُغُ الْأَنْبَاءَ عَنْكَ رَسُولٌ ^(١)
دَبِيتَ بِسَرِّي بَعْدَ مَا قَدْ عَلِمْتَهُ	وَأَنْتَ بِأَسْرَارِ الْكَرَامِ نِسْوَ
وَكَيْفَ تَضِلُّ الْقَصْدَ وَالْحَقُّ وَاضِحٌ	وَالْحَقُّ بَيْنَ الصَّالِحِينَ سَبِيلُ
وَفَرَّقَ عَنِ بَيْتِكَ سَعْدَ بْنَ مَالِكٍ	وَعَوْفَا وَعَمَرًا مَا تَشِي وَتَقُولُ ^(٢)
فَأَنْتَ عَلَى الْأَذْنَى شِمَالُ عَرِيَّةٍ	شَامِيَّةٌ تَزْوِي الْوُجُوهَ بَلِيلُ
وَأَنْتَ عَلَى الْأَقْصَى صَبَاً غَيْرَ قَرَّةٍ	تَذَاءَبَ مِنْهَا مُرْزَعٌ وَمِسِيلُ
فَأَضْبَحْتَ فَقَعَا نَابِتًا بِقَرَارَةٍ	تَصَوَّحَ عَنْهُ وَالذَّلِيلُ ذَلِيلُ
وَأَعْلَمُ عِلْمًا لَيْسَ بِالظَّنِّ إِنَّهُ	إِذَا ذَلَّ مَوْلَى الْمَرْءِ فَهُوَ ذَلِيلُ
وَإِنَّ لِسَانَ الْمَرْءِ مَا لَمْ تَكُنْ لَهُ	حَصَاةٌ عَلَى عَوْرَاتِهِ لَدَلِيلُ
وَإِنَّ أَمْرًا لَمْ يَغْفُ يَوْمًا فُكَاهَةً	لِمَنْ لَمْ يُرِدْ سُوءًا بِهَا لَجْهُو

(١) عبد الضلال: عمرو بن بشر.

(٢) عوف بن مالك، وسعد بن مالك؛ وهما من قيس بن ثعلبة، ومنهم الشاعر والمهجو فهما

أبناء عمومة. انظر: طرفة بن العبد، الديوان، هامش ص ٨٤.

تناول طرفة في هذه الأبيات هجاء عمرو بن بشر الذي وشى به عند الملك؛ إذ تطرّق لنسبه الكريم الذي لم يتم إليه، ولم تكن أخلاقه كأخلاقهم، وأنّ ليس فيه شيء من الخير للقريب والبعيد؛ فهو كالريّح التي تشوي الوجوه على القريب، وكالصّبا الباردة على البعيد، وهو ذليل لا قيمة له كفقح الأرض؛ لأنّ مولاه في الأصل ذليل.

حاكى ابن شهيد الأندلسي هذا النصّ، واستطاع إظهار قدرته على البناء الفني لقصيدته، ومضاهاة الشاعر الجاهلي، ويرى الباحث أنّ عدم التزام ابن شهيد بمعارضته هذه للغرض العام الذي قام عليه نصّ طرفة ما يميّز تلك المعارضة ويخرجها من قيود التقليد إلى مجال الإبداع الأدبي، وهذا ما يدعونا لتحليل نقاط الاختلاف بين النصّين والتركيز عليها أكثر من نقاط الالتقاء والتشابه.

نظّم ابن شهيد قصيدته هذه في رحلته المتخيّلة لوادي الشعراء الذي التقى فيه بشياطين الشعراء ليُجيزوه^(١)، وما هذا إلّا معادلٌ فنيّ أرادته لإظهار

(١) ابن شهيد، رسالة التوايع والزوايع، ص ٧٠.

تفوّقه على أدباء عصره، فهو يبيّن قصائده فيها على بحور قصائد الشعراء الذين اختارهم وعلى قوافيها معارضاً إيّاها بمعانيها وألفاظها، ولم يلتزم بمضامين وأغراض بعضها كي لا يتّهم بالتقليد.

ويظهر من ناحية البناء، أنّ ابن شهيد اختار قصيدة طرفة التي بُنيت على جانب الجدّ والفخامة في اللفظ والمعنى والصورة والعروض، فكلاً النصّين على البحر الطويل لمناسبته للغرض العام كما يرى حازم القرطاجيّ: «وللأعاريض اعتبارٌ من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبارٌ من جهة ما تليق به من أنماط النظم: فمنها أعاريضُ فخمةٌ رصينة تصلح لقاصد الجدّ كالْفَخْر ونحوه، والهجاء نحو عروض الطويل والبسيط»^(١). وتنوّعت القافية في نصّ ابن شهيد بين وزنيّ «فَعِيل» و«فَعُول»، مثل: (أَسِيل، وبِيل، حَلِيل...)، و(شُمُول، عَقُول)، وهذا التنوّع ظهر في نصّ طرفة بشكل أكثر؛ فوردت القوافي على وزن «فَعِيل» ثماني مرّات، مثل: (كفِيل، بَلِيل،

(١) القرطاجيّ، منهاج البلغاء، ص ٢٠٥.

ذليل)، وعلى وزن «فَعُول» سبع مرّات، مثل: «نَسُول، جَهُول، سَمُول، هَطُول...»، ويبدو للباحث أنّ ابن شُهَيْد بدأ قصيدته بالمقدّمة الطلليّة من خلال صدر البيت الذي سقط عجزه وما نجده في المصادر، وهو الذي يقول فيه^(١):

«أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ بِالْعَقِيقِ مُحِيلِ

أمّا من ناحية الألفاظ والمعاني والصُّور، فقد استطاع ابن شُهَيْد في معارضته، أن يأتي بالألفاظ القديمة والمعاني الشائعة لدى الأوائِل خاصة في مقطوعة وصف الخيل والصَّيد، مثل: (بنات الأعوجيّات، مسوِّمة، طرد قنيص، تُدَعَّرُ وحشهُ)، وقد اختار لخيَله صفات الكرم والنَّسب، وقد اختار لها صوراً وتشبيهات تليق بموقف السُّرعة والقوّة انتقى هذه التشبيهات من مخزونه الأدبيّ الذي يكشف عن مدى تمثله لأدب الشُّعراء الأوائِل، فالخيل ثارت تحته ورفاقه في جماعاتٍ وفرقٍ في المراعي الواسعة تطرد الصَّيْد وهي بصهيلها كأنّها تجيب مَنْ عليها وتطاوعهم، وتدوس بحوافرها أبقار النور

(١) ابن شُهَيْد، الديوان، ص ١٠٧.

والنبت في المراعي التي لم يصل إليها أحد؛ فهي أبكار متفتحة جميلة كرداء العروس.

إنَّ هذه المعارضة تكشف عن قدرة ابن شُهَيْد على الابتكار والمزج بين التراث ولغة عصره من جهة، وعن موقف الشاعر الأندلسي من تراثه الأدبي والمحافظة عليه. فقد وصف الصَّيْد على طريقة امرئ القيس، فهو يذعر الوحش بجواده، ثمَّ يصف كيف أكل الشَّواء وانتهى منه مع رفاقه ليمسح كفيه بالعُشْب بقوله^(١):

نُمَسِّحُ بِالْحُودَانِ مِنْهُ أَكْفَنًا إِذَا نَحْنُ اقْتَنَصْنَا مِنْهُ غَيْرُ قَلِيلِ

وقد تأثر في هذا المعنى بمعنى امرئ القيس، إذ مسح كفيه بأعراف

الخيول بعد الانتهاء من أكل الشَّواء بقوله:

نَمْسُ بِأَعْرَافِ الْخِيُولِ أَكْفَنًا إِذَا نَحْنُ قُمْنَا عَنْ شِوَاءٍ مُهْضَبِ

(١) ابن شُهَيْد، الديوان، ص ١٠٨.

ويبدو التأثر للقارئ بشكلٍ واضحٍ لدى ابن شُهَيْد حتى في اللغة
واستخدام الضمائر بين الشَّاعرين.

وابن شُهَيْد من الشعراء الأندلسيين الذين اشتهروا بالأسلوب
المحافظ على عمود الشعر العربي؛ «فقد غلب الأسلوب القديم على
استهلاته، وسار على طريق الأوائل في الوقوف والبكاء وذكر الدَّمَن
والآرام، واستمدَّ من كلام المتقدمين ألفاظه ومعانيه؛ فحفلت أشعاره
بالرَّواسم المجمَّدة والجميل الجاهزة، فكان فيها مشترك الفكر والخيال
والتعبير»^(١).

وعارض ابن شُهَيْد امرأ القيس في قصيدته التي وصف فيها حاله بعد
ضياع مُلكه وتخلّي أصحابه عنه، ورحلته لطلب المساعدة لملك بيزنطة،
وهي التي مطلعها:

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْفَعَرَعَرَا

(١) ابن شُهَيْد، رسالة التوابع والزوابع، ص ٤٠.

لقد جاءت هذه القصيدة في ستين بيتاً قسّمها الشاعر لشرائح
ومقطوعات؛ إذ استهلّها بالمقدمة الغزليّة ووصف رحلة الطعائن وشبّهها
بأشجار النّخيل فأطال فيها الوصف، يقول^(١):

كِنَانِيَّةٌ بَانَتْ فِي الصَّدْرِ وَدَّهَا	مُجَاوِرَةٌ غَسَّانَ وَالْحَيَّ يَغْمُرَا
بِعَيْنِي ظُعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا	لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاحِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَا
فَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْأَلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا	حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرَا
أَوْ الْمُكَرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ	دُورِينَ الصَّافَا اللَّائِي يَلِينُ الْمُشْقَرَا
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُرُوعُهُ	وَعَالِينَ قِنُونًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرَا

ثم ينتقل بعد وصف الطعائن إلى وصف الرّحلة التي تخلّى فيها عنه

أصدقائه، فيصف مشقة السّفر على ناقّة قويّة تحمّلت ذلك العناء، مع ذكر

غزير لأسماء الأماكن بقوله^(٢):

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص ٣٣١-٣٣٢.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، ص ٣٣٦.

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجِسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا^(١)

تُقَطِّعُ غَيْطَانَا كَأَنَّ مُتُونَهَا إِذَا أَظْهَرْتَ تُكْسَى مُلَاءٌ مُشَّجَّرَا^(٢)

بَعِيدَةٌ بَيْنَ الْمَنْكَبَيْنِ كَأَنَّهَا تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الضُّفْرِ هِرًّا مُشَجَّرَا^(٣)

كَأَنَّ صَلِيلَ الْمَرَوْ حِينَ تُطِيرُهُ صَلِيلُ زُيُوفٍ يُنْقَدْنَ بِعَبْقَرَا^(٤)

يُنْتَهِي الشَّاعِرُ مِنْ وَصْفِ النَّاقَةِ السَّرِيعَةِ الْقَوِيَّةِ الَّتِي بَعْدَ وَهْلِهَا تَطِيرُ قَطْعَ
الشَّرْرِ فِي الْأَرْضِ كَأَنَّهَا دَرَاهِمُ مَعْدِنِيَّةٍ فِيهَا غَشٌّ صُنِعَتْ فِي وَادِي عَبْقَرٍ فِي
الْيَمَنِ.

وَلَعَلَّ شَهْرَةَ وَادِي عَبْقَرٍ بِكَثْرَةِ الْجَنِّ وَنِسْبَةِ الْأَشْيَاءِ الْغَرِيبَةِ الصَّنْعِ إِلَيْهِ
مَا جَعَلَ ابْنَ شُهَيْدٍ يَخْتَارُهُ فِي رِسَالَةِ التَّوَابِعِ وَالزَّوَابِعِ، فَهُوَ يَذْهَبُ فِي رَحْلَةٍ

(١) الجسرة: الناقة النشيطة؛ الذمُول: السريعة.

(٢) الغيطان: مفردُها غائط؛ الواسع والسهل من الأرض؛ الملاء: ثوب أبيض.

(٣) الضفر: جبلٌ تشدُّ به الإبل؛ مشجراً: المربوط بها.

(٤) المَرَوْ: حجر يوري النَّارَ مِنْ أَصْلَبِ الْحَجَارَةِ؛ الزُيُوف: الدَّرَاهِمُ الْمَعْدِنِيَّةُ فِيهَا غَشٌّ؛ عَبْقَرُ: موضع باليمن يُقَالُ أَنَّهُ كَثِيرُ الْجَنِّ؛ وَقَدْ نَسَبُوا إِلَيْهِ كُلَّ شَيْءٍ تَعْجَبُوا مِنْ صُنْعِهِ وَحَذَقِهِ.

متخيَّلة على ظهر جواد برفقة تابعه زهير بن نُمير لذلك الوادي، وهذا ما يقود الباحث إلى أنَّ اختياره لهذا الواد جاء لإظهار قصائده على أنَّها عجيبة وغريبة لا يمكن لأي من الشعراء الإتيان بمثلها ونسبها لذلك الوادي (وادي عبقر) الذي ينسب إليه كلُّ شيء غريب الصُّنع.

أمَّا الشريحة التالية في قصيدة امرئ القيس، فهي شريحة الفخر، وهي الشريحة التي عارضها ابن سُهيْد في قصيدته، وجاءت هذه الشريحة في أحدَ عَشَرَ بيتًا وصف فيها خيله أيضًا، يقول فيها^(١):

عَلَيْهَا فَتَى لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضَ مِثْلَهُ	أَبْرَ بِمِثَاقٍ وَأَوْفَى وَأَضْبَرَ
هُوَ الْمُنْزِلُ الْأَلْفِ مِنْ جَوْنَاعِطٍ	بَنِي أَسَدٍ حَزْنًا مِنَ الْأَرْضِ أَوْعَرَ
لَوْ شَاءَ كَانَ الْغَزْوُ مِنْ أَرْضِ حِمَيْرٍ	وَلَكِنَّهُ عَمْدًا إِلَى الرُّومِ أَنْفَرَ
بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ	وَأَيْقَنَ أَنَّا لَاحِقَيْنِ بِقَيْصَرَ

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص ٣٣٨-٣٤٠.

فَقُلْتُ لَهُ لَا تَبِكْ عَيْنُكَ إِنَّمَا نُحَاوِلُ مُلْكًا أَوْ نَمُوتُ فَنُغْذَرَا
وَأِنِّي رَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمْلَكًا بِسَيْرٍ تَرَى مِنْهُ الْفُرَانِقَ أَزُورَا^(١)
عَلَى لَا حِبِّ لَا يُهْتَدَى بِمَنَارِهِ إِذَا سَافَهُ الْعَوْدُ النَّبَاطِيَّ جَرَجَرَا^(٢)
عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الذَّنَابِي مُعَاوِدٍ بَرِيدَ الشَّرَى بِاللَّيْلِ مِنْ خَيْلٍ بَرَبَرَا
أَقْبَبَ كَسِرْحَانَ الْغَضَى مُتَمِطِّرٍ تَرَى الْمَاءَ مِنْ أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا

يفخر امرؤ القيس في الشريحة السابقة بنفسه ويذكر صفاته وما
سيؤول إليه حاله بعد الظفر بالملك، ثم يصف فرسه المعتاد على السير في
الليل والنهار، وهو من خيل قوم بربر الذين كانت تشتهر خيلهم بالجياد،
وفرسه دقيقة الخصر كذئب الغضى ذي الخشب الصلب، وهو من أحبث
الذئاب وهي سريعة سبّاقة.

(١) الْفُرَانِقُ: هو الذي يدل صاحب البريد على الطريق؛ أزورا: أعوج الصدر منحرف.

(٢) الْأَحْبَبُ: الطريق الذي قشر عنه وجه التراب لكثرة سير حوافز الخيل عليه؛ ساف: اشتَمَ؛

العَوْدُ: المُسَنَّ من الإبل، النَّبَاطِي: الضَّخْم الصَّبُور؛ جر جرا: رَدَدَ صوته في حنجرتة.

أَمَّا بَاقِي أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ، فَتَحَدَّثَ فِيهَا الشَّاعِرُ عَنِ النِّسَاءِ وَإِنْكَارِهِنَّ

لَهُ، وَتَخَلَّى أَصْحَابَهُ عَنْهُ بَعْدَ غَزْوَةِ «قَرْمَلِ» الْمَلِكِ الْيَمَنِيِّ الَّذِي نَالَ مِنْ قَوْمِ
الشَّاعِرِ، وَيَذْكُرُ أَسْمَاءَ حَبِيبَاتِهِ مِنَ النِّسَاءِ، مِثْلَ ابْنَةِ عَفْزَرٍ، وَأُمِّ هَاشِمٍ،
وَالْبَسْبَاسَةِ، وَأُمِّ عَمْرٍو، وَيَحْزَنُ لِتَخَلِّي أَصْحَابَهُ عَنْهُ، ثُمَّ يَخْتِمُ الْقَصِيدَةَ بِمَدْحِ
الْقَوْمِ الَّذِينَ نَاصَرُوهُ وَقَاتَلُوا مَعَهُ مِنْ حَيِّ قَيْسِ بْنِ شَمَّرٍ وَعَمْرٍو بْنِ دَرْمَاءٍ.

إِنَّ اخْتِيَارَ ابْنِ شَهِيدٍ لِهَذَا النَّصِّ الشَّعْرِيِّ وَتَمَثُّلَهُ إِيَّاهُ، وَمَعَارَضَتَهُ لَهُ
يُمَثِّلُ قُدْرَةَ الشَّاعِرِ الْأَنْدَلُسِيِّ عَلَى مِضَاهَاةِ الشَّعْرِ الْقَدِيمِ فِي الْبِنَاءِ الْفَنِيِّ الَّذِي
بَنِيَ عَلَيْهِ الْقَصَائِدُ الْقَدِيمَةُ، وَفِي مَعَارَضَةِ ابْنِ شَهِيدٍ لِقَصِيدَةِ أَمْرِئِ الْقَيْسِ
يَقُولُ^(١):

شَجَّتْهُ مَغَانٍ مِنْ سُلَيْمَى وَأَذُورُ
وَأُخْرَى اعْتَلَقْنَا دُونَهُنَّ وَدُونَهَا	قُصْرٌ وَحُجَابٌ وَوَالٍ وَمَعْشَرُ
يُزَيِّنُهَا مَاءُ النَّعِيمِ وَصَفَّهَا	مِنَ الْعَيْشِ فَيَتَانُ الْأَرَاكِةِ أَخْضَرُ

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ١٠٧.

إِذَا رَامَهَا ذُو حَاجَةٍ صَدَّ وَجْهَهُ ظُبَا الْبَاتِرَاتِ وَالْوَشِيحِ الْمُكَسَّرُ

وَمِنْ قُبَّةٍ لَا يُدْرِكُ الطَّرْفُ رَأْسَهَا تَزِلُّ بِهَا رِيحُ الصَّبَا فَتَحْدَرُ

يفتح ابن شهيد قصيدته بذكر الدِّيار وتذكُّرها والوقوف عليها،
يشجى لمنازل وأدور سُلَيْمَى وغيرها من القصور والفينان والحدائق، وقد
استهلَّ نصّه على طريقة الأوائِل الذين بكوا الدِّيار ووقفوا عليها، إلَّا النَّصَّ
المعارض يكشف لنا عن تجربة فنيّة ودلالات جديدة ذات ملامح حضاريّة
أندلسيّة، فابن شهيد لم يَذكر الآرام والأثافي والنوى في ذكره للدِّيار، وإنّما
طوّر هذه الوقفة وأخضعها لتجربته الخاصّة، فذكر القصور العالية والمنازل
والحدائق الخضراء والمياه الجارية.

يؤكد هذا الأمر أن ابن شُهَيْد قد تأثّر بالمقدمات التقليديّة الجاهليّة،
وأضاف إليها بعض مظاهر التجديد والتطوير، فلم يقف عند حدود التقليد
الفنّيّ.

إنّ هذا الاستهلال في نص ابن شهيد يؤكد لنا أهميّة قدرة النَّصِّ

المعارض على تشرب الفكرة القديمة التي تضمنها النص السابق وإعادة صياغتها في أسلوب جديد ولغة وألفاظ ودلالات جديدة، «وبهذا فإن كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له»^(١).

ثم ينتقل ابن شهيد من الاستهلال بذكر الديار إلى شريحة الفخر، وهذه الشريحة هي أكثر عناصر قضية ابن شهيد التقاء مع النص المعارض؛ لأن هذه المعارضة اشتملت على اختلافات ومفارقات بين النصين، وهذا ما يؤكد خصوصية كل منهما ويقودنا للبحث عن سمات التفرد والخصوصية لكل نص، وهذا الأمر أيضاً يؤكد قدرة النص المعارض على إثبات ذاته وقوته أمام النص المعارض، فهو ليس قطعة مُستنسخة عنه، وإنما نص هو مواز له خصوصيته وتفردّه. يقول ابن شهيد^(٢):

إِذَا زَاخَمْتُ مِنْهَا الْمَخَارِمُ صَوَّبْتُ هُوِيًّا عَلَى بُعْدِ الْمَدَى وَهِيَ تَجَارُ

(١) حول ذلك، انظر: الغدّامي، الخطيئة والتكفير، ص ٣٢١.

(٢) ابن شهيد، الديوان، ص ١٠٨.

تَكَلَّفْتُهَا وَاللَّيْلُ قَدْ جَاشَ بَحْرُهُ وَقَدْ جَعَلْتَ أُمُوجَهُ تَتَكَسَّرُ

وَمِنْ تَحْتِ حِضْنِي أَبْيَضُ ذُو سَفَاسِقٍ وَفِي الْكَفِّ مِنْ عَسَالَةِ الْخَطِّ أَسْمَرُ

هُمَا صَاحِبَايَ مِنْ لَدُنْ كُنْتُ يَافِعًا مُعِيلَانِ مِنْ جُدِّ الْفَتَى حِينَ يَعْتُرُ

فَذَا جَدُّوْلٌ فِي الْغَمْدِ تُسْقَى بِهِ الْمُنَى وَذَا عُصْنٌ فِي الْكَفِّ يُجْنَى فَيُثْمِرُ

استطاع الشاعر أن يختزل معاني الفخر بنفسه والدُّود بسلاحه عن

تلك القصور والمنازل من الأعداء، فهو يجعل نفسه في مقدِّمة من يحمي

تلك الدِّيار إذا حوِّم حولها العدو، وجاشت بها المنايا التي جعلها كالبحر

المتلاطمة أمواجه؛ ليرفع من شدَّة الهول المحيط بها، وقد أراد الشاعر هذه

الدَّلالة لِيُظْهِرَ قدرته وقوَّته وشجاعته في مواجهة الشَّدائد بسيفه القاطع الحادّ

وبرمحه العَسَّال اللَّذين يصاحبانه منذ صغره، ومن خلالهما يدرك المُنى

والمجد ويحافظ على كرامته وقوَّته.

وقد جاءت شريحة الفخر في نص امرئ القيس في ثلاثة عشر بيتاً، في

حين جاءت في نصّ ابن شهيد المعارض في خمسة أبيات، فقد جاءت نسبة شريحة الفخر في النصّين متساوية قياساً لطول النص في كلّ منهما، فالنصّ المعارض «نص امرئ القيس» فقد جاء طويلاً بقرابة السّتين بيتاً غطّت شريحة الفخر منه ثلاثة عشر بيتاً، في حين جاء النصّ المعارض سبعة عشر بيتاً غطّت شريحة الفخر منه خمسة أبيات.

يقول امرؤ القيس مفتخراً^(١):

عَلَيْهَا فَتَى لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضُ مِثْلَهُ	أَبْرَ بِمِثَاقٍ وَأَوْفَى وَأَصْبَرَ
هُوَ الْمُنْزِلُ الْأَلْفِ مِنْ جَوْنَ نَاعِطٍ	بَنِي أَسَدٍ حَزَنًا مِنَ الْأَرْضِ أَوْعَرَ
وَإِنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمْلَكًا	بَسِيرٌ تَرَى مِنْهُ الْفُرَانِقُ أَزُورًا
عَلَى لَاحِبٍ لَا يُهْتَدَى بِمَنَارِهِ	إِذَا سَافَهُ الْعَوْدُ النَّبَاطِيَّ جَزَجَرًا
عَلَى كُلِّ مَقْصُوصٍ الذَّنَابِي مُعَاوِدٍ	بَرِيدِ الشَّرَى بِاللَّيْلِ مِنْ خَيْلٍ بَرَبَرًا

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص ٣٣٩-٣٤١.

أَقْبَّ كَسْرَحَانَ الْغَضَى مُتَمَطِّرٌ تُرَى الْمَاءَ مِنْ أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا
إِذَا زُعْتَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا مَشَى الْهَيْدَبَى فِي دَفِّهِ ثُمَّ فَرَفَرَا
لَقَدْ أَنْكَرْتَنِي بَغْلَبَكَ وَأَهْلَهَا وَلَا بَنُ جُرَيْجٍ فِي قُرَى حِمَصٍ أَنْكَرَا
نَشِيمُ بُرُوقِ الْمُزْنِ أَيْنِ مُصَابَهُ وَلَا شَيْءٌ يُشْفِي مِنْكَ يَا ابْنَةَ عَفْرَا
مِنَ الْقَاصِرَاتِ الطَّرَفِ لَوْ دَبَّ مُحَوِّلٌ مِنَ الذَّرِّ فَوْقَ الْإِتْبِ مِنْهَا لَأَثَرَا
لَهُ الْوَيْلُ إِنْ أَمْسَى وَلَا أُمُّ هَاشِمٍ قَرِيبٌ وَلَا الْبَسْبَاسَةُ ابْنَةُ يَشْكُرَا

افتخر امرؤ القيس في الشريحة السابقة بنفسه وقدرته على مجابهة
الأعداء وذكر صفاته الكريمة، وتطرق لوصف خيله السريعة العدو، وقد
شبهها بذئاب الغضا لسرعتها حتى يتصعب العرق منها كالماء المتحدر، ثم
تخلص من فخر إلى غزل وذكر أسماء عشيقاته، وهذا عنصر يلتقي فيه
النصان المعارض والمعارض؛ إذ تخلص كلا الشاعرين من فخر إلى غزل،
ويمثل هذا البناء الفني قدرة ابن شهيد في إدخال نصه بعلاقة تناصية

بالأسلوب مع نص امرئ القيس، فيظهر ذلك من خلال تخلص ابن شهيد
من الفخر إلى الغزل بقوله^(١):

فَذَا جَدُولٌ فِي الْغَمِّ تُسْقَى بِهِ الْمُنَى وَذَا عُصْنٌ فِي الْكَفِّ يُجْنَى فَيُثْمَرُ
إِلَى بَيْتٍ لَيْلَى وَهُوَ قَرْدٌ بِذِي الْعَصَا يُضِيءُ لِعَيْنِ الْمُسْتَهَامِ وَيُزْهِرُ
فَبَتْنَا عَلَى ضَمٍّ لَفَرَطٍ اشْتِيَاقَنَا تَكَادُ لَهُ أَكْبَادُنَا تَقَطُّرُ
وَدَوَيَّةٌ مِنْ نَتْنَةٍ مُدْلِهَمَّةٍ دَرِيسِ الصَّوَى مَعْرُوفَهَا مُتَنَكِّرُ
إِذَا جَابَهَا الْخَرِيبُ فِي طَرَقَاتِهَا يَظَلُّ بِهَا أَعْمَى وَإِنْ كَانَ يُنْصِرُ

لقد اختتم ابن شهيد نصّه بالمدح متبعاً أسلوب البناء الفني الذي
اتّبعه امرؤ القيس في ختم قصيدته، إذ انتهى بمدح القوم الذين ناصرته في
القتال من حي قيس ابن شمر وعمر بن درماء، يقول^(٢):

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ١٠٨.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، ص ٣٤٤.

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى صَوَاءَ بَارِقٍ يُضِيءُ الدُّجَى بِاللَّيْلِ عَنْ سَرِّ حَمِيرَا

أَجَارَ قُسَيْسًا، فَالطَّهَاءَ فَمِسْطَحًا وَجَوًّا فَرَوَى نَخْلَ قَيْسَ بْنِ شَمْرَا^(١)

وَعَمَّرُوا بَنُ دَرْمَاءَ الْهُمَامُ إِذَا غَدَا بِذِي شَطَبٍ عَضِبَ كَمِشِيَّةٍ قَسُورَا^(٢)

وَكُنْتُ إِذَا مَا خِفْتُ يَوْمًا ظُلَامَةً فَإِنَّ لَهَا شِعْبًا يَبْطُلَةَ زَيْمَرَا

نِيَافًا تَزِلُّ الطَّيْرَ عَنْ قَدَفَاتِهِ يَظِلُّ الضَّبَابُ فَوْقَهُ قَدْ تَعَصَّرَا

أَمَّا ابن شهيد، فقد ختم نصّه بمدح الخليفة يحيى بن حمود^(٣)؛

لعلاقته الحميمة به واتّصاله به بقوله^(١):

(١) هو قيس بن عبد جذيمة الطائي. انظر شرح القصيدة في الديوان، ص ٣٤٤.

(٢) عمر بن عديّ ونسب إلى أمّه درماء. شرح الديوان، ص ٣٤٤.

(٣) المعتلي بالله أبو زكريا يحيى بن علي بن حمود (٣٨٥-٤٢٧ هـ) تاسع خلفاء الأندلس، وثالث حكام بني حمود بالأندلس، ومؤسس طائفة مالقة إحدى ممالك الطوائف التي تكوّنت في أثناء فتنة الأندلس.

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ١٠٨.

تَرَى ثَابِتَاتِ الْحُكْمِ عِنْدَ أَعْتَسَافِهَا تَزِلُّ عَلَى أَذْقَافِهَا فَتَهْوِرُ

وإن سَلَكَتْ أَضْوَا جِهَا عَيَّتْ بِهَا عَوَارِبُ مِنْ قُطْرِيَّاتِ تَزَجَّرُ

وَسِرْنَا نَجُوزُ النَّهْجَ حَتَّى بَدَا لَنَا بَغْرَةٌ يَخْيِي سَاطِعُ اللَّوْنِ أَرْهَرُ

أما من ناحية البناء الأسلوبي للنص المعارض، فقد استطاع ابن شهيد مضاهاة امرئ القيس في البناء العام للقصيدة؛ إذ افتتحها بذكر الديار، ثم انتقل للفخر، وتخلّص منه للغزل، وختم بالمدح، وهو البناء الفني الذي اختاره، إلا أن الاختلاف جاء بين النصين في التجربة الشخصية والقدرة على التعبير عنها.

استطاع ابن شهيد أن يستخدم الألفاظ الجزلة البعيدة عن الوحشية والتفعر، وجاءت اللغة متناسب مع طبيعة الغرض العام للقصيدة وجعلها في تراكيب وصور قريبة. ويلتقي النصان في البحر والعروض؛ حيث جاء النصان على البحر الطويل، وإن اختلفا في القافية، حيث جاءت قافية امرئ القيس راء مطلقاً أما قافية نص ابن شهيد فجاءت مقيدة.

إنَّ مثل هذه الاختلافات والتوافقات بين نصِّي امرئ القيس وابن شهيد، تؤكد انفتاح النصِّ المعارض على التراث الشعري القديم، وهذا الانفتاح يجعل نصَّ ابن شهيد الجديد «يتولَّد من بنيات النص السابق في جدليَّة تتراوح بين هدم وبناءٍ وتعارضٍ وتداخل، وتوافق وتخالف»^(١).

لقد استطاع ابن شهيد التوفيق في اختيار ألفاظه لتناسب الأسلوب القديم، فوردت عديدٌ من الألفاظ القديمة في النصِّ مثل: (شجتهُ مغانٍ، عسَّالة الخطَّ أسمر)، ويذكر اسم محبوبته واختاره «ليلي»؛ ليُظهر قدرته على محاكاة امرئ القيس الذي اقترن اسمه باسم «ليلي»، على أنَّه لم يرد في نص امرئ القيس في جملة أسماء النساء اللَّاتي ذكرهنَّ، مثل: «البسباسة، وأسماء، وابنة عَفْزَرا، وأم هاشم».

لقد استطاع النصِّ المعارض أن يصوِّر عاطفة الشاعر ويكشف عن صدقها، وهذا ما أضفى على المعارضة صفة الإبداع والخصوصية والبعد

(١) انظر: عيد، القول الشعري، ص ٢٧٠.

عن التقليد، وقدرة الشاعر على إسقاط مشاعره على النصّ وبثّها فيه، وقد أبدع ابن شهيد في توصيل تجربته للمتلقّي بأسلوبٍ يضاهي فيه امرأ القيس، ويكسر فيه حدود الزّمان بين النصّين المعارض والمعارض، ففي نص ابن شهيد «يتوقف الدّارس أمام وحدات الأصالة، ومعالمها موزّعة بين التّراث والابتكار مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزّمانية، وإمكانية تغاير حالة الشّاعر النفسيّة عبر النصّ الواحد»^(١).

ومن معارضات ابن شهيد للشعراء الأوائل، معارضته قصيدة قيس ابن الخطيم التي قالها حين ثار لأبيه وجده، وكان قد عُيّر بعدم الثّار لهما من رجلٍ من عبد القيس، وحمته من القوم قبيلة بني عامر^(٢)، وذكرهم في قصيدته، وجاءت القصيدة في ثمانية عشر بيتاً افتتحها بثلاثة أبيات في النسب، ثمّ تحدّث عن الثّار وقتله ابن عبد القيس في ستة أبيات، ويتنقل

(١) انظر: التّطاولي، المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع، ص ١٠٥.

(٢) الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج ٣، ص ٢٠٧.

للحديث عن الفخر بنفسه وقبيلته في تسعة أبيات، والتي يقول في مطلعها^(١):

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَهَا وَصَفَاءَهَا وَبَانَتْ فَأَمْسَى مَا يُنَالُ لِقَاءَهَا

وَمِثْلِكَ قَدْ أَصَبْتُ لَيْسْتُ بِكُنَّةٍ وَلَا جَارَةٍ أَفْضَتْ إِلَيَّ حَيَاءَهَا

إِذَا مَا اضْطَبَحْتُ خَطَّ مُزْرِي وَاتَّبَعْتُ دُلُوي فِي السَّخَاءِ رِشَاءَهَا

يتذكر الشاعر أيام السَّعادة والصَّفْو مع محبوبته التي أسماها ليلَى، وكيف حالت الحال بها إلى البَيْن والبُعْد حتى أصبح اللقاء عسيراً، ويتذكر النسوة اللَّاتي أصباهن وأمالهنَّ إليه حتى أصبح يمشي الخيلاء مفتخراً، وبعد هذه المقدمة ينتقل للحديث عن الثَّار والفخر به بقوله^(٢):

نَأَزْتُ عَدِيًّا وَالْخَطِيمَ فَلَمْ أَدْعُ وَلَايَةَ أَشْيَاءٍ جُعِلَتْ إِزَاءَهَا

ضَرَبْتُ بِذِي الزَّرَّيْنِ رِبْقَةَ مَالِكٍ فَأَبْتُ بِنَفْسِي قَدْ أَصَبْتُ شِفَاءَهَا

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص ٤١-٤٢.

(٢) قيس بن الخطيم، الديوان، ص ٤٣-٤٨.

وَسَامَحَنِي فِيهَا ابْنُ عَمْرِو بْنِ عَامِرٍ خِدَاشٌ فَأَدَّى نَعْمَةً وَأَفَاءَهَا

طَعَنْتُ ابْنَ عَبْدِ الْقَيْسِ طَعْنَةً ثَائِرٍ لَهَا نَفَذٌ لَوْلَا الشُّعَاعُ أَضَاءَهَا

مَلَكَتْ بِهَا كَفِّي فَأَنْهَزْتُ فَتَقَّهَا يَرَى قَائِمًا مِنْ خَلْفِهَا مَا وَرَاءَهَا

يَهُونُ عَلَيَّ أَنْ تُرِدُّ جِرَاحَهُ عُيُونَ الْأَوَاسِي إِذْ حَمِدَتْ بِلَاءَهَا

لقد غطت هذه الشريحة من النصّ الحديث عن الثأر من قاتل أبي الشاعر، ويخبر بأنّه أهلٌ للأمور التي تُوكل إليه، ويصف الطعنة وبالح في وصفها، فهي نافذة من جسمه حتّى أنّه يُرى المطعون من خلالها لولا كثرة الدّم المتصبب منها، ويخبر الشاعر عن حماية قوم ابن عامر له، ومنعه من قوم القتل. أما الشريحة الأخيرة من النص، فهي الشريحة التي بدت فيها المعارضة في نص بن شهيد وهي شريحة الفخر، وقد سيطرت عليها الأنا والحديث عن الذات وذكر المناقب والصفات، يقول فيها^(١):

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص ٤٩-٥١.

وَكُنْتُ امْرَأً لَا أَسْمَعُ الدَّهْرَ سُبَّةً أُسَبُّ بِهَا إِلَّا كَشَفْتُ غِطَاءَهَا

وَإِنِّي فِي الْحَرْبِ الضَّرُوسِ مُوَكَّلٌ بِإِقْدَامِ نَفْسٍ مَا أُرِيدُ بَقَاءَهَا

وَكَانَتْ شَجَا فِي الْحَلْقِ مَا لَمْ أَبْؤْ بِهَا فَأُبْتُ بِنَفْسٍ قَدْ أَصَبْتُ دَوَاءَهَا

وَقَدْ جَرَبْتُ مِنِّي لَدَى كُلِّ مَا قِطِ دُحْيٍ إِذَا مَا الْحَرْبُ أَلَقَتْ رِدَاءَهَا

وَإِنَّا إِذَا مَا مُتَمَرَوْا الْحَرْبَ بَلَّحُوا نَقِيمٌ بِأَسْبَادِ الْعَرِينِ لَوَاءَهَا

وَنُلْقِيهَا مُسْبُورَةً ضَرْزَنِيَّةً بِأَسْيَافِنَا حَتَّى نُذِلَّ إِبَاءَهَا

وَإِنَّا مَنَعْنَا فِي بُعَاثٍ نِسَاءَنَا وَمَا مَنَعَتْ مِ الْمُخْزِيَاتِ نِسَاءَهَا

لقد تناول ابن الخطيم في هذه الشريحة الفخر بنفسه وبقبيلته، وقد

اختار الألفاظ الجزلة المعبرة عن معانيه وصاغها في تراكيب وصور نادرة

استطاع من خلالها التعبير عما يجول بنفسه من خواطر بعد الثأر من قاتل

أبيه، وقد اختار القافية المناسبة لمعانيه وهي الهجاء.

وتمثّل ابن شهيد هذا النصّ بينائه الفنيّ والدّلالي، واستطاع أن يبيّن

نصّه على غراره ليس من باب التقليد، وإنّما من باب إثبات القدرة على

محاكاة الأوائل من الشعراء، فنظم قصيدته التي مطلعها^(١):

مَنَازِلُهُمْ تَبْكِي إِلَيْكَ عِفَاءَهَا سَقَتْهَا الثُّرَيَّا بِالْعَرِيِّ نَحَاءَهَا

بنى ابن شهيد قصيدته على طريقة العرب الأوائل في استهلال

القصيدة بالمقدمة الغزليّة التي أخذت مساحة من النص فاقت المساحة التي

أخذتها في نص ابن الخطيم؛ إذ جاءت عند ابن شهيد في تسعة أبيات، منها

قوله^(١):

رَأْتُ شَدَنَ الْأَرَامِ فِي زَمَنِ الْهَوَى وَلَمْ تَرَى يَغْلَى فَهِيَ تَسْفَحُ مَاءَهَا

خَلِيلِي عَوْجًا بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمْ مَا بَدَارْتَهَا الْأُولَى نَحِيًّا فَنَاءَهَا

وَلَا تَمْنَعَانِي أَنْ أَجُودَ بِأَذْمُعٍ حَوَاهَا الْجَوَى لَمَّا نَظَرْتُ جَوَاءَهَا

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ٨٢.

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ٨٢.

مَيَادِينُ أَفْرَاسِ الصَّبَا وَمَرَاتِعُ رَتَعْتُ بِهَا حَتَّى أَلْفَتْ ظِبَاءَهَا

ويبدو للباحث أنَّ طول المقدمة في النصِّ المعارض وأخذها مساحة تصل ضعفي المساحة التي غطَّتها في النصِّ المعارض، هي محاولة لإثبات ذات الشاعر والقدرة الفنية في التفوق على الأوائل، وأنَّ النصِّ المعارض «نص ابن شهيد» جاء بشيء من الروية استطاع فيها تقسيم النصِّ لشرائح ومقاطع مترابطة يسلم بعضها إلى بعض دون إشعار المتلقي؛ وتخلَّص الشاعر من مقطعٍ إلى آخر بسلاسة وخفة، يشير إلى ذلك حازم القرطاجني، إذ يقول: «فحقيقٌ عليه (أي الشاعر) إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدةٌ له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيَّلها تتبعاً بالفكر في عباراتٍ بُدِّد، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكِّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها»^(١).

وَبَدَا التَّنَاصُ الْإِيقَاعِي بَيْنَ النَّصِّينِ وَاضِحًا؛ إِذْ تَأَثَّرَ بِالنَّصِّ الْمَعَارِضِ

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٠٤.

بالمستوى الإيقاعي والموسيقي للنصّ المعارض في العروض والقافية
والروّي، كما اشتركا ببعض القوافي مع قدرة ابن شهيد في اختيار السياق
المختلف للقافية، ووضعها فيه ممّا أدى لخروجها عن دلالتها الأصلية
لدلالة جديدة. يقول ابن شهيد^(١):

أَنَا الْبَحْرُ لَا يَسْتَوِي خَطْبُ طَاقِي	وَتَأْبَى الْحِسَانُ أَنْ أُطِيقَ لِقَاءَهَا
تَيْمَمَ قَضِي النَّائِبَاتُ فَرَدَّهَا	فَتَى لَمْ يُسَجِّعْ حِينَ حَانَ رِيَاءَهَا
إِذَا طَرَقَتْهُ الْحَادِثَاتُ أَعَارَهَا	شَبَابِ فِكْرَاتٍ قَدْ أَطَالَ مِضَاءَهَا
جَزَاهُمْ بِمَا حَازُوا مِنَ الْجَهْلِ حُلْمُهُ	كَرِيمٌ إِذَا رَأَى الْمَكَارِمَ جَاءَهَا
وَلَوْ أَنَّنِي أَنْحَتُ عَلَيَّ مَكَارِمٌ	تَرْضَيْتُ بِالْعِرْضِ الْكَرِيمِ خَزَاءَهَا

تظهر العلاقة الشكلية بين النصين بشكلٍ لافتٍ للقارئ، حيث
استطاع ابن شهيد إدخال نصّه في جوّ النصّ المعارض من حيث البناء
الشكلي والإيقاعي، واختيار البحر الطويل الذي بُني عليه النصّ المعارض،

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ٨٣.

والقوافي المناسبة للسياق والمعنى في البيت الواحد لتكمّل المعنى، وفي النص كشريحة واحدة لتضفي عليه جمالية الإيقاع الموسيقي؛ فاشتركت القوافي بين النصّين، وهو ما يُعرف بين الدارسين بـ«تناص القوافي»^(١)؛ لأنّ إشارات القوافي وتداخلها بين النصين المعارض والمعارض تُعدّ من أقوى الإشارات على التناص والعلاقة بين النصّين، غير أنه يجب الإشارة إلى أن دلالة تلك القوافي حسب السياق الخاص لكل نص؛ إذ جاءت قافية مطلع قصيدة قيس بن الخطيم في سياق الحديث عن رحيل المحبوبة ونؤيها حتى أصبحت بعيدة لا يمكن لقاءها بقوله^(٢):

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَهَا وَصَفَاءَهَا وَبَانَ فَاَمْسَى مَا يَنَالُ لِقَاءَهَا

لقد استخدم ابن شهيد القافية ذاتها (لقاءها)، ولكنه استطاع أن

يُخرجها إلى دلالة جديدة وفق سياقه الخاص الذي اختاره لها بقوله^(٣):

(١) الياسين، استيعاء التراث في الشعر الأندلسي، ص ١٣٣.

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص ٤١.

(٢) ابن شهيد، الديوان، ص ٨٣.

أَنَا الْبَحْرُ لَا يَسْتَوْهِنُ الْخَطْبُ طَاقَتِي وَتَأْبَى الْحَسَانُ أَنْ أُطِيقَ لِقَاءَهَا

اختلفت دلالة القافية بين البيتين، فأصبحت في بيت ابن شهيد تدلُّ

على عدم تقبله من قبل الحسان لقوته وصلابته وعدم ملاطفته لهنَّ؛ فهو

رجل الشدائد التي أثرت في شخصه حتى أصبح لا يُقبل من النساء.

ومن الأمثلة على إدخال ابن شهيد قافية من قوافيه في تناصٍ مع قوافي

قيس ابن الخطيم وإخراجها عن دلالتها إلى دلالة أخرى، أخضعها لسياقه

وهي «إباءها»، التي وردت عند قيس بن الخطيم للدلالة على المنعة والإباء

في قوله^(١):

وإِنَّا إِذَا مَا مُمْتَرُوا الْحَرْبَ بَلَّحُوا نُقِيمُ بِأَسْبَادِ الْعَرِينِ لَوَاءَهَا

وَنُلْقِيهَا مُسْبُورَةً ضَرْزَنِيَّةً بِأَسْيَافِنَا حَتَّى نُذِلَّ إِبَاءَهَا

يتحدّث ابن الخطيم عن قومه وأنهم أهلٌ للحرب وجعلها بمثابة

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص ٥٠-٥١.

النَّاقَةُ الْمَبْسُورَةُ الَّتِي يُلْقَحُهَا الْفَحْلُ رَغْمَ تَمَنُّعِهَا وَعَدَمِ رَغْبَتِهَا، فَهُمْ يَلْقَحُونَ
الْحَرْبَ بِأَسْيَافِهِمْ رَغْمَ إِبَاءِهَا وَتَمَنُّعِهَا ذَلِكَ.

فجاءت دلالة القافية مناسبة للمعنى العام للبيت، وللدلالة على
المنعة والإباء، وقد استخدم ابن شهيد هذه القافية «إبَاءَهَا» للدلالة على
المنعة والإباء، ولكن في سياقٍ خاصٍ ومعنىٍ مُخْتَلَفٍ بقوله^(١):

عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ مَلَكُهَا الْهَوَى وَكَيْفَ اسْتَفْزَرَ الْغَايَاتُ إِبَائَهَا

فالشاعر أبى على النساء يمنع نفسه عن مجالستهنَّ لانشغاله عنهنَّ
بالمقاتلة وبالأمر والخطوب الكبيرة، إلَّا أَنَّهُ يُعْجَبُ لِتَبَدُّلِ حَالِهِ وَكَسْرِ إِبَاءِ
نَفْسِهِ، وَتَبَدُّلِهَا لِمَجَالَسَةِ النِّسَاءِ.

إذن، اسطناع ابن شهيد محاكاة النص القديم واستخدام قوافيه
وإخراجها من دلالاتها السياقية إلى دلالات جديدة وفق سياقه الذي وضعها
فيه.

(١) ابن شهيد، الديوان، ص ٨٤.

وظهر ضمير الأنا في النصّ المعارض بشكلٍ لافتٍ بدا فيه التأثير بين

النصّين؛ فابن شهيد استطاع توظيف الضمير في شريحة الفخر والحديث عن

الذات لإبراز قدرته على مضاهاة قيس بن الخطيم الذي بنى نصّه على الفخر

بأخذ الثأر؛ فأكثر من استخدام ضمير «الأنا» في حديثه عن نفسه وعن قومه.

لقد استطاع ابن شهيد في معارضته لنص قيس بن الخطيم محاكاة

الشاعر الجاهلي في نصّه من حيث الشكل والمضمون وتقسيم نصّه

لمقطوعات وفق التقاليد العربية للقصيدة القديمة، الذي يقوم بدور كبير في

لفت انتباه المتلقي؛ فلاستهلال «يستحوذ على القصيدة وينشر سلطته عليها،

ويكون دالاً من دوال الإيقاع النفسي فيها»^(١)، وحُسن التخلّص للغرض العام

للقصيدة وصولاً لختام القصيدة ونهايتها، كما استطاع ابن شهيد في معارضته

محاكاة الألفاظ والمعاني والصور والتراكيب القديمة وإبراز مقدرته على

مضاهاتها من خلال توظيفها في سياقه الخاص ووفق تجربته الشخصية؛

(١) بنّيس، محمّد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢،

فجاءت هذه المعارضة تشكل الالتزام التام بين النصين المعارض والمعارض في البناء الفني وبالمعاني العامة.

لقد كشفت المعارضات الأندلسية للشعراء الأوائل، عن أن الشاعر الأندلسي يمتلك القدرة على فهم التقاليد الفنية للقصيدة العربية، واستيعابها، والتجديد، في معانيها، وأبنيتها، ومقوماتها، لما أملته عليه ظروف بيئته الحضارية الأندلسية.

وقد أسهمت المعارضات إلى حد كبير في توضيح صلة الشاعر الأندلسي بترائه الأدبي، ونقله في صورة جديدة، مزج فيها الشعراء بين الفرع والأصل، وأضافوا إليه، ولم يتوقفوا عند حدود التقليد والصب على قوالب الأوائل دون إضافة وتجديد.

الصورة الشعرية

لم يتوقّف تأثر الشعراء الأندلسيين بمعاني الشعراء الأوائل ومذاهبهم الفنية، بل تجاوز ذلك إلى التأثير بصورهم الشعرية التي تمثّل إحدى الركائز الفنية التي تقوم عليها القصيدة العربية القديمة، وعرف البلاغيون الصورة بأنها: «الصورة الأدبية التي يُعتمدُ في إخراجها على صياغات علم البيان كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، وسواها من الوسائط البيانية الماثورة التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدة وطرائق بحسب مقتضى الحال وذوق الكاتب في الاختيار والإخراج»^(١)، وقد حافظ شعراء الأندلس على علوم البيان في إخراج صورهم وتطويعها لتناسب مقتضى الحال لديهم.

والصورة الشعرية تمثل إحدى الركائز الفنية التي تقوم عليها القصيدة

(١) عكاوي، إنعام فوّال، المعجم المفصّل في علوم البلاغة، مراجعة أحمد شمس الدين، دار

الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ٥٩١.

العربية، وقد استطاع الأندلسيون في القرن الخامس الهجري أن ينسجوا صورهم الشعرية ويرعوا فيها وفق التقاليد الشعرية التي شاعت عند الشعراء المشاركة، فقد أظهروا براعتهم في صورهم وتشبيحاتهم واستعاراتهم؛ لإدراكهم بأن تلك الصور التقليدية تمثل عُرْفًا أدبيًا ينبغي المحافظة عليه.

إن تكرار الصور الشعرية لدى شعراء العصور المختلفة يمثل بنيةً صورية حضارية «فالشاعر لا يُشَبَّه امرأة بالغزال مثلاً؛ لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما؛ بل لأن اعرافاً مترسخة في ثقافته تقوده إلى هذا التشبيه»^(١). وستعنى هذه الدراسة لكشف مدى التلاقي بين الأندلسيين والمشاركة في صورهم وتشبيحاتهم واستعاراتهم؛ ولأن دراسة الصورة قضية ممتدة الأطناب لغزارة النتاج الشعري لدى شعراء ذلك العصر ستكتفي الدراسة باختيار نماذج لصور بدا فيها التأثير بالتراث التصويري جلياً.

وتعد الصورة إحدى المقومات الفنية للقصيدة، وتختلف عن بقية

(١) عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ١١٩.

المكونات في أنها تشكّل لدى الشاعر من خلال تجربته الكلية في الحياة ومن مخزونه الفكري التراثي، فالقصيدة وإن كانت تقوم على تجربة الشاعر الذاتية الخاصة «فإنّ صورها تُستقى من حقل أكثر سعة من التجربة والمخزون الكلي لحياة الشاعر»^(١). وينطبق هذا الرأي إلى حدّ كبير على تأثر الأندلسيين بالصور الشعرية التراثية التي شاعت عند الأوائل، واستطاعوا توظيفها، وإعادة تشكيلها وإخضاعها لسياقهم الخاص.

لقد جاءت الصور الشعرية الأندلسية مستمدّة من محيط الشاعر من الطبيعة الأندلسية التي حاكها وأخضعها لخياله وتجربته الخاصة، وتوحد معها، وبثّ فيها مشاعره، وأحاسيسه، فنجدها قويّة وحزينة وفرحة حسب مقتضى الحال الذي أراحه لها الشاعر، لقد كانت الطبيعة الأندلسية بكلّ مكوناتها حاضرة في صور الأندلسيين في شتى المواقف والظروف، فهذا ابن شهيد يرسم صورة المعركة والقتلى فيها، يقول^(٢):

(١) لويس، سيسيل دي، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجناحي وآخرون، مؤسسة

الفليح للطباعة والنشر، الكويت، د.ط، د.ث، ص ٨٥.

(٢) ابن شهيد، الديوان، ص ١٢٣.

وَتَذْرِي سِبَاعُ الطَّيْرِ أَنَّ كُمَاتَهُ إِذَا لَقِيَتْ صَيْدَ الْكُمَاةِ سِبَاعُ

لَهُنَّ لُعَابٌ فِي الْهَوَاءِ وَهَزَّةٌ إِذَا جَدَّ بَيْنَ الدَّارِعِينَ قِرَاعُ

تَطِيرُ جِيَاعًا فَوْقَهُ وَتَرُدُّهَا ظُبَاهُ إِلَى الْأَوْكَارِ وَهِيَ شِبَاعُ

وَالْحَمَمَ مِنْ أَفْرَاحِهَا فَهِيَ طَوْعُهُ لَدَى كُلِّ حَرْبٍ وَالْمُلُوكُ تُطَاعُ

تُمَاصِحُ جَرَاحَهَا فَيَجْهَرُ نَقْرُهَا عَلَيْهِمْ وَلِلطَّيْرِ الْعِتَاقِ مِصَاعُ

لقد صوّر الشاعر القتلى من أعداء الممدوح في أرض المعركة وكيف

غدت طعاماً للطير التي تُجهز على الجرحى بنقرها إيّاهم، وقد ورد هذا

المعنى عند النابغة في قوله^(١):

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

تَراهنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ خُزْراً عِيُونُهَا جُلُوسَ الشُّيُوخِ فِي ثِيَابِ الْمَرَانِبِ

(١) النابغة، الديوان، ص ٥٧، وهي من قصيدته التي مطلعها:

كَلَيْنِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَفَاسِيهِ بَطْنِيءِ الْكِرَاكِبِ

لَهُنَّ عَلَيْهِمْ عَادَةٌ قَدْ عَرَفْنَهَا إِذَا عَرَضَ الْخَطِيءُ فَوْقَ الْكَوَائِبِ

لقد أراد الشاعر من خلال هذه الصورة وصف قوة الجيش وأن الطير تسير فوقه وتتبعه؛ لأنه سيخلف لها جثث القتلى لتأكل منها، وتمثل صورة ابن شهيد للمعركة براعة الأندلسيين في محاكاة التراث الأدبي، وخاصة من الناحية الفنية. وتقوم معظم الصور الأندلسية على الاستعارات القريبة ذات الدلالة البعيدة التي تحتاج للتحليل والكشف عنها؛ والاستعارة «صورة نستطيع بواسطتها نقل الدلالة الخاصة للكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه موجود في الذهن»^(١).

ويجب أن تقدّم المعاني بصور: «قريبة التشبيه لائقة الإستعارة، صادقة الأوصاف، لائحة الأوصاف»^(٢).

(١) حلا صليبا، الاستعارة والمجاز المرسل، مراجعة: هنري زغيب، منشورات عويدات،

بيروت- باريس، ط١، ١٩٨٨، ص ١١٠.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ص ٧.

وتكمن السمة الفنية للصورة الشعرية «بالخرق الدلالي» في التركيب

اللغوي، وقد ظهر هذا الخرق في صور عديدة عند الأندلسيين، فنجدهم

يشبهون الخيل بالبرق للسرعة وبالسحاب المثقل بالمطر للعطاء، وبالغراب

لإصباحه الأعداء، وبالليل من جهة اللون، ومن ذلك قول ابن خفاجة^(١):

وَأَبْلَقَ خَوَّارِ الْعِنَانِ مُطَهَّمِ طَوِيلِ الشَّوَى وَالشَّأْوِ أَقْوَدَ أَتْلَعَا

جَرَى وَجَرَى الْبَرْقُ الْيَمَانِيُ عَشِيَّةَ فَابْطَأَ عَنْهُ الْبَرْقُ عَجْزاً وَأَسْرَعَا

كَأَنَّ سَحَابًا أَيْضًا تَحْتَ لَيْدِهِ يُضَاكِكَ عَنْ بَرْقِ سَرَى فَتَطْوَعَا

كَسَاهُ غَدَاةَ الرَّوْعِ بِالنَّفْعِ شَمْلَةً يَشْدُ بِحَقْوَتِهِ وَبِالسَّيْفِ بُرْقَعَا

وَحَسَبَ الْأَعَادِي مِنْهُ أَنْ يَزْجَرُوا بِهِ مُغِيرًا غُرَابًا صَبَّحَ الْحَيَّ أَبْقَعَا

كَأَنَّ عَلَى عَطْفِيهِ مِنْ خِلْعِ السَّرَى قَمِيصَ ظَلَامٍ بِالصَّبَاحِ مُرْقَعَا

(١) ابن خفاجة الأندلسي، أبو إسحاق إبراهيم، الديوان، دار صادر، بيروت، د. ط، ١٩٨٨،

رَكَضْتُ بِهِ بَحْرًا تَدْفَقُ مَائِجًا وَأَقْبَلْتُ أُمَّ الرَّأْلِ نَكْبَاءَ زَعَزَعَا

كَأَنَّ لَهُ مِنْ عَامِلِ الرُّمَحِ هَادِيًا مَنِيعًا وَمِنْ ذَلْقِ الْأَسَنَةِ مِسْمَعَا

فَسَكَنْتُ عَنْهُ بِالتَّغْنِي عَلَى السَّرَى أُمِّسَّحُ مِنْ أَعْطَافِهِ فَتَسَمَّعَا

يصور ابن خفاجة حصانه بأنه صبورٌ على قطع المسافات البعيدة،

وسريع بعدوه كأنه البرق، وهو من نسل كريم ومجهّز للغزو والمعركة ومزّينٌ

بأدوات القتال والمعركة، وذو قوام حسن ومعتدل، واستطاع الشاعر أن

يخرج الصور التي اختارها لحصانه بأسلوب حافظ فيه على الصور التي

شاعت عند الأوائل في تصويرهم للخيل التي كانت ذات مكانة رفيعة عند

العربي وخاصة في مواقف القتال والصيد، وبرع الشاعر في اختيار التشبيهات

والاستعارات المناسبة لصوره واستطاع أن يوظفها وفق سياقه الذي وضعها

فيه.

فعند قوله يصف لون حصانه الأبلق:

كَأَنَّ عَلَى عَظْمَيْهِ مِنْ خِلْعِ السُّرَى قَمِيصَ ظِلَامٍ بِالصَّبَاحِ مُرَقَّعًا

تكمن جمالية الصورة في اختيار التشبيه، وتوظيف دلالة المشبه له لخدمة الصورة العامة التي يريدها الشاعر؛ فدلالة الظلام والسواد الذي يخالطه نور الصَّبَاح تلفت ذهن وانتباه المتلقي للدلالة الحقيقية لهذا التعبير، وقد استطاع الشاعر إسقاط تلك الدلالة على معناه الخاص لتخرج بدلالة جديدة تدلُّ على لون حصانه الأسود الذي يخالط سواده البياض وهذا التوظيف الدلالي خَدَمَ الصورة بقدر عال، ويقوم التفسير الدلالي للصورة الشعرية على «السمات الدلالية المشتركة والمتباعدة بين الألفاظ في التركيب الواحد»^(١). ولا يتوقف تحليل الصورة الشعرية عند الجانب الدلالي، وإنما يتجاوز ذلك إلى الجانب التركيبي وقدرة الشاعر على صياغة التركيب المناسب للمعنى، ووضع اللفظ موضعه الذي يعزز المعنى ويخدم

(١) محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي،

بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٢٢.

التصوير كقول ابن خفاجة:

كَأَنَّ سَحَابًا أُسْحَمًا تَحْتَ لَيْدِهِ يُضَاحِكُ كَمَنْ بَرَقَ سَرَى فَتَضَوَّعَا

لقد أراد الشاعر وصف تعرق حصانه من شدة الجري وتحمل

المسافات الطويلة، واختار لذلك المعنى صورة نادرة ومعبرة قامت على

التشبيه والاستعارة، فالسحاب الأسود هو المثلث بالمطر، استعارها للدلالة

على كثرة التعرق ودل على ذلك من خلال الكناية عن صفة السرعة والجري

بصورة البرق، واستطاع الشاعر أن يضع تلك الصور في تركيب لغوي يخدم

المعنى من خلال شد المتلقي نحو خبر أن «يُضَاحِكُ» وفي اختيار هذا الفعل

دلالة على قوة هذا الحصان وأن التعرق دليل على القوة والسرعة، لا على

التعب والهلاك، فالصورة الشعرية إذن، تقوم على تحليل المستوى الدلالي

والتركيبى معاً.

إنَّ تَأَثُّرَ الْأَنْدَلُسِيِّينَ بِالصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي شَاعَتْ عِنْدَ الْأَوَائِلِ فِي

أشعارهم يمثل ما ذهب إليه أنصار «التداولية»^(١) في أن الصورة الشعرية هي صورة متداولة بين الشعراء وتختلف وفقاً للسياق العام الذي توضع فيه التشبيهات والاستعارات، كقول الوزير أبي عامر بن أرقم^(٢) يصف الخيل ويصورها بتصوير يلائم سياق المدح ويسلّط الصورة على جانب المطاوعة للفارس وليونة الخيل في كرّها وفي فرّها بقوله^(٣):

فَتَى الْخَيْلِ يَقْتَادُهَا ذُبْلًا خِفَافًا تُبَارِي الْقَنَا الذَّابِلَا
تَرَى كُلَّ أَجْرَدٍ سَامِي التَّلِي لِي تَحْسَبُهُ غُضْنًا مَائِلَا

(١) هي مذهب يقوم على ربط الاستعارة داخل الصورة بالسياق المتداول، وتكشف عن مدى تفاعل الاستعارة الواحدة في السياقات المتعددة، ولم تحظ بالدراسات الكافية، وهناك دراسات تناولت التداولية كإحدى مناهج تحليل الصورة الشعرية مثل: دراسة لجون سورل في كتابه «التداولية»، ودراسة د. كليز تحت عنوان «تداولية الاستعارة»، انظر: محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٧-٣٠.

(٢) هو الوزير الكاتب أبو عامر بن أرقم، أبوه الكاتب أبو الأصبغ عبدالعزيز بن الأرقم وزير المعتصم بن صمادج، وأبو عامر برع في صناعتي النظم والنثر في المريّة. ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ٢، ص ٣٦٧.

(٣) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ٢، ص ٣٧٤.

وَجَزْدَاءَ إِن أَوْجَسَتْ تُذَكِّرُكَ الظَّيْفَةَ الْخَاذِلَا

إِذَا شَنَّهُنَّ بِأَرْضِ الْعَدَى يُصَيِّرُ عَلَيْهَا سَافِلَا

لقد وصف الشاعر الخيل في المعركة باللين من حيث مُطاوعتها

للفارس فالحصان كالغصن الرطب، والفرس كالظبية الرؤوم على صغيرها وهذه الصفة في الخيل تُعدُّ عند العرب من أجود الصفات.

وتكمن براعة الشاعر في مقدرته على إخراج الدلالة الحقيقية

والمجازية للمصطلح لدلالة جديدة خدمها السياق الذي وضعها فيه، فهو

أراد إبراز صفة المطاوعة واللين لخيله، فوظفَّ دلالات الغصن المائل من

جهة اللين، والظبية ذات الصغار من جهة العطف والملازمة لصغارها،

والرمح المعتدل من جهة الخفَّة والقوَّة، وتكمن جمالية هذا التوظيف في

إعطاء الكلمة القديمة المستخدمة دلالات جديدة من خلال الحقل العام

الذي توضع فيه، هذا الأمر يؤدي إلى «فهم الصورة من خلال السياق

وعلاقتها مع الكلمات الأخرى، لأهمية السياق في تحديد المعنى

وتوجيهه^(١)، وهذا ما يطلق عليه النظرية السياقية في تحليل الاستعارة كجزء من مكونات الصورة الفنية.

إنَّ المتأمل في الأشعار الأندلسية في القرن الخامس يجد أنَّ صورة الخيل شاعت عند معظم الشعراء، وأظهروا فيها براعتهم في التصوير، مع المحافظة على الصور التي شاعت عند أوائل شعراء العرب الأوائل، كما حافظوا على أسلوب الأوائل في الأوصاف، والابتعاد بها عن التعقيد، واستخدام الألفاظ السهلة البعيدة عن الغرابة خاصة فيما يتعلق بجانب الغزل والنسيب، وجاءت استعارتها بعيدة في المواقع التي يقتضيها السياق. وقد جعل نقاد العرب ذلك من مقومات عمود الشعر الذي به تكتمل الصورة التي تقوم على اللفظ والمعنى فاشتروا في اللفظ الجزالة والاستقامة، وفي المعنى الصحة والشرف، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له^(٢).

(١) أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص١٠٣.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص٩.

تجد الدراسة من خلال النماذج الشعرية التي برزت فيها صورة الخيل، أنَّ الشعراء الأندلسيين استطاعوا تغطية جميع جوانب الحياة الاجتماعية لديهم بالسلم وبالحرب، وأظهروا مدى تعلقهم بالخيال من خلال صياغة قصائدهم بالاعتماد على خيالهم وذوقهم الاصيل، معتمدين في صورهم الفنية على المعاني التي شاعت عند أوائل المشاركة دون إلغاء الشخصية الأندلسية في ألفاظهم وأفكارهم؛ حيث جاءت معانيهم وصورهم بالإضافة لتأثرها بالمعاني والصور المشرقية ذات صلة عميقة بالحياة الأندلسية، وكاشفة عن سماتها وخصائصها الفنية، وهذا ما يؤكد نضوج صورة الخيل واستقرارها في نفس العربي الأندلسي بدءاً من العصور الجاهلية «ولا شك في أن هناك تقليداً عند شعراء عصر الطوائف والمرابطين للمشاركة، منذ الجاهلية حتى أيامهم في بعض الصور الفنية للخيال، وأن هناك محاكاة لهم في بعض التشايبه والاستعارات»^(١).

(١) منصور، حمدي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، دار الجوهرة، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٦٣.

كما تجد الدراسة أن الشاعر الأندلسي في عصر الطوائف بالتحديد أبدع في تصوير الخيل وألّبسها صفات الخيل الكرام التي اشتهرت عند العرب، كما جاءت صورة الخيل معتمدة على التنوع حسب مقتضى الحال العام للقصيدة الأندلسية، فصورة الخيل في السلم والمدح، تختلف عنها في الحرب والجهاد، وهذا التنوع أدّى إلى إبراز صورة الخيل بشكل أكثر شمولية لأوصافها المعنوية والشكلية.

وارتبط بهذا الجانب من الصورة التي أبرز فيها الأندلسيون براعتهم في السير على خطا الأوائل من حيث القدرة على نقل تفاصيل الحياة البدوية العربية وجانب وصف الرحلة والترحال من مكان لآخر على ظهور النوق، فكان من البديهي أن تشيع صورة الناقة في الشعر الأندلسي عند شعراء القرن الخامس.

كانت الظروف السياسية التي حلّت في البلاد الأندلسية في القرن الخامس الهجري، حيث الفتن والحروب والنكبات الأثر الأكبر في ترحال

أهل البلاد من مكان لآخر ومن ذلك الشعراء، وقد شاعت في تلك الفترة النماذج والنصوص الشعرية التي برع فيها الشعراء في تصوير الناقة ضمن النماذج الشعرية الوصفية المستقلة، وضمن النصوص التي تتضمن أغراض المدح والغزل.

استطاع الباحث إحصاء معظم النماذج الشعرية التي احتوت صورة الناقة عند معظم شعراء عصر الطوائف، فوجد أن الشاعر الأندلسي استطاع رسم صورة الناقة وفق الغرض والمعنى الذي يُريده ضمن النص، فهي كريمة من كرم الممدوح في غرض المدح، وهي ناقة قوية شديدة تتحمل المشاق في رحلة السفر، وهي هزيلة ضعيفة لهزل وضعف الشاعر، وما هذا إلا إسقاط وانعكاس لنفسية الشاعر على صورة الناقة.

لقد أظهرت النماذج الشعرية التي تضمنت صورة الإبل علاقة الشاعر الأندلسي بها وأنها تختلف عن صورة الخيل، فغالباً ما تكون الإبل بمثابة الرفيق في السفر الطويل الذي يبت إليه هموم نفسه ومختلجاتها.

لقد ارتبطت صورة الناقة عند الشعراء الأوائل ولا سيَّما الجاهليين منهم بالرحلة وهي نوعان، أولاهما: رحلة قوم المحبوبة عن منازلهم، ورحلة الشاعر على ناقته^(١)، وفي كلتا الرحلتين يسلط الشاعر التصوير على الناقة التي تحمل الهودج والظعن، ويصف تلك الرحلة بأدق تفاصيلها في رحلة قوم المحبوبة ونأيها عنه، أما في صورة انتقال الشاعر من مكانه وارتحاله عنه، فإنه يصوِّر ما آلت إليه حاله بين الحاضر والماضي، ويجعل من ناقته معادلاً نفسياً يث فيه عواطفه الحزينة، ويطل في وصفها، ويظهر قوَّتها وأصالتها وقدرتها على تحمُّل مشاق السَّفر، ويرى عليّ البطل: «أنه من الطبيعي ونحن نتحدث عن الرحلة أن نقف وقفةً عند الناقة؛ لأنها ملتصقة بنفس العربيّ، وبحياته في هذه الصحراء التي يجد فيها الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه، يصوِّرُ منها ما يرى تصوير متابعٍ دقيق الملاحظة»^(٢).

(١) أبو سويلم، أنور عليان، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٣، ج١، ص ٥٧.

(٢) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٢٢٩.

لقد جاءت صورة الناقة عند الأوائل موضوعية واقعية معتمدة على طبيعة الحياة الصحراوية وعلاقة الشعراء بإبلهم، فَوْضُفُوهَا وَتَعَمَّقُوا فِي وَصْفِ أَدَقِّ تَفَاصِيلِهَا^(١)، أما صورة الناقة عند الأندلسيين فقد تنوعت حسب السياق الذي وردت فيه، فتارة يجدها الباحث صورة موضوعية تصوّر رحلة حقيقة قام بها الشاعر، وأخرى تخيلية فرضتها التقاليد الشعرية، خاصة في أغراض المدح، ففي قصيدة لابن خفاجة يمدح فيها يوسف بن تاشفين، حافظ فيها على تقاليد الرحلة في القصيدة، فهرب يندب الزمن والحال القديم ويصف حاله أثناء رحلته على ظهر الناقة، ثم يصف الخيل ويتخلص للمدح كقوله^(٢):

زَمَانٌ تَقْضَى غَيْرَ ذِكْرِ مَعَاهِدٍ يَسُومُ حَصَاةَ الْقَلْبِ أَنْ يَتَصَدَّعَا
تَحَوَّلْتُ عَنْهُ لَا اخْتِياراً وَرُبَّمَا رَجَعْتُ عَلَى طُولِ التَّلَدُّدِ أَضْدَعَا

(١) الزواوي، خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط١، ١٩٩٢، ص ٦١.

(٢) ابن خفاجة، الديوان، ص ٥٦

وَمَنْ لِي بَرْدَ الرِّيحِ مِنْ جَانِبِ الْحِمَى وَرِيًّا الْخَزَامَى مِنْ أَجَارِعِ لَعَلَعَا

وَقَدْ فَاتَ ذَاكَ الْعَهْدُ إِلَّا تَذَكُّرًا لَوْ أَنِّي عَلَى ظَهْرِ الْمِطْيِ تَوَجُّعَا

وَكُنْتُ جَلِيدَ الْقَلْبِ وَالشَّمْلُ جَامِعٌ فَمَا انْفَضَّ حَتَّى كَانَ فَارَقَصَ أَدْمَعَا

وَبَلَّغْنَا نِجَادِي عِبْرَةً مُسْتَهْلَةً أَكْفِكُ مِنْهَا بِالْبَنَانِ تَصْنَعَا

لقد استطاع ابن خفاجة أن يضع المتلقي أمام حالته النفسية بالاعتماد

على التخيل والقدرة على رسم صورة حالته، وهو على ظهر المِطْيِ أثناء

رحلته الخاصة، وهو يتحسّر على ما فات من العهد السابق ومن أيام الهناء،

وقد توقف في توظيف صورة الناقة في الرحلة التي تعدّ الناقة إحدى

المقومات الأصلية في تصويرها.

أما ابن شرف القيرواني، فقد حَثَّ مِطْيَهُ في البید، وزجرها نحو

الممدوح في قصيدة مدح فيها بني مروان، استهلّها بالحديث عن المطايا

بقوله^(١):

ما الرُّسْمُ مِنْ حَاجَةِ الْمَهْرِيَّةِ الرُّسْمِ وَلَا مَرَامُ الْمَطَايَا عِنْدَ ذِي إِرَمِ^(٢)
رُدِّي سَبَا الْخَطِّ يَهْدِينِ الرَّكَّابَ فَمَا بِالْيَدِ لِلرَّكْبِ مِنْ هَادٍ وَلَا عِلْمِ
حُثِّي الْمَطِيِّ وَشُدِّي فِي دَوَائِرِهَا هَذَا أَوَانُ الشَّدِّ مِنْ زَيْمِ^(٣)
رَبِعَتْ لِنَبَاةٍ سَامِي الطَّرْفِ فَالْتَفَتَتْ صُعَرَ الْخُدُودِ إِلَى سَوَاقَةِ حُطْمِ
تُبَّتْ عَلَى صَهَوَاتِ النَّاجِيَّاتِ وَقَدْ أَبَقَتْ سُورَجَ الْمَطَايَا جَوْلَهُ اللَّجْمِ

لقد اعتمد الشاعر على عنصر الخيال كأحد المقومات الفنية الشائعة عند الأندلسيين في رسم صوَرهم، وقد تمثل موقف الحجاج في خطبته؛ لمطابقة الموقفين في الشدة، فهو يحث مطيئه نحو الممدوح ويحث أبله إلى

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ٤، ص ٧٩٧.

(٢) المهرية: إبل مهرة والجمع مَهَارِي: نسبة إلى مهرة بن حيدان أبو قبيلة، وهم حثي عظيم، انظر: أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج ٢، ص ٣٠٧.

(٣) الزيمة: القطعة من الإبل أقلها البعيران وأكثرها الخمسة عشر ونحوها. وتزيمت الإبل: تفرقت فصارت زيمًا. بعيراً أزيماً لا يرغو، أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج ٢، ص ١٤٧.

حيّ مهرة لتصل به لبني مروان الذين مدحهم في قصيدته، وقد وردت صورة الإبل والمطايا على أنها العنصر الأساسي في الحديث في موقف الرحلة والسفر عند الشاعر الأندلسي ابن عمّار، وتختلف هذه الصورة في أنها جاءت بديهيّة، ما يؤكّد أنّها إحدى مقوّمات تصوير الرحلة عند الشعراء، يصف ابن شرف غلاماً من بني جهور رافقه في سفره، ويبادله الحديث عن ظهر دابته في قوله^(١):

مِنَ النَّفَرِ الْبَيْضِ جَرُّوا الزَّمَانَ رِقَاقَ الْحَوَاشِي كِرَامَ السَّجَايَا
وَلَا عَرَوْا أَنْ تَغْرُبَ الشَّارِقَاتُ وَتَبْقَى مِنْ ظُهُورِ الْمُطَايَا
وَلَا وَضَلَ إِلَّا جُمَانُ الْحَدِيثِ نُسَاقِطُهُ مِنْ ظُهُورِ الْمُطَايَا

كشفت النماذج الشعرية عن براعة الأندلسي في تصوير الطبيعة بكل مكوناتها الجامدة والمتحركة، وصورة الحيوان كالخيل والإبل تصويراً دقيقاً، ولعلّ قول ابن بسام: «وذهبَ كلامُهم بين رقةِ الهواء، وجزالة

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٤، ج ٧، ص ٣٤، المقرئ، نفح الطيب، ج ٣، ص ٣٢٥-٣٢٦.

الصخرة الصمّاء^(١). يؤكّد السّمات الفنيّة التي اتسم فيها الشعر الأندلسي في تلك الحقبة.

تجد الدراسة أن سمة الوضوح والسهولة والابتعاد عن الغريب من الألفاظ الوحشية والمعاني العميقة البعيدة، يمكن عدّها أبرز السمات الفنيّة للصورة الشعرية الأندلسية، كما قامت الصورة على التشبيه والمزج بين الصفات بين عناصر الطبيعة، لإظهار الصورة على أجمل وجه، ومن التشبيهات التي برزت فيها صورة الإبل المحملة بالهوادج والظعن كأنها زهر التّارنج كقول ابن سارة الشنتريني يصف الزهر بقوله^(٢):

أَجْمُرُ عَلَى الْأَغْصَانِ أَبْدَى نَضَارَةً بِهِ أَمْ خُدُودٌ أَبْرَزَتْهَا الْهَوَادِجُ؟!
وَقُضِبَتْ تَشْتَتْ أَمْ قَدُودٌ نَوَاعِمُ أَعَالِجُ مَنْ وَجَدِي بِهَا مَا أَعَالِجُ

لقد أبدع الشاعر في عكس التشبيه؛ إذ جعل النساء على ظهور النوق

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ١، ج ١، ص ٢١.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج ٤، ص ٨٢٩، المقرئ، نفع الطيب، ج ٣، ص ٤١٤.

في هواجسهن، هن المشبه به من حيثُ احمرار الخدودِ ونعومة القدود،
وجعلَ الزهر الأحمر في رؤوس قضبانهِ المشبَّه، على غير عادة الشعراء في
التشبيه وهي من السمات الإبداعية في رسم صورة حيويّة، تشدُّ انتباه القارئ
وتجعله أمام صورة حسية متحركة، وبعد هذه النماذج نستطيع القول بأن
شعر هذه الحقبة في البيئة الاندلسية، جمع بين قوة التعبير ودقة الأسلوب
المؤثر في المتلقي، اكتسب الشعراء تلك السمات الفنية من خلال تأثرهم
ومحاكاتهم لمنهج الشعراء الأوائل، ومحافظتهم على التقاليد الشعرية
المشرقية والتطور فيها والزيادة عليها، في صورهم التي تعدُّ إحدى المكونات
الفنية لبناء القصيدة ولا يمكن عزلها عنه، «إذ إنَّ الصورة تبقى ضمن تكوين
شامل هو القصيدة، كالحجر في البناء، أو النغمة في اللحن»^(١).

وكان الشاعر الأندلسي في عصر الطوائف في النصوص التي وصف
فيها الحيوان خاصة الخيل والإبل يعتمد على مخزونه الثقافي والأدبي الذي

(١) عبدالله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٨٤،

اكتسبه من ثقافة المجتمع المتأثر بالشرق زيادة على «الثروة اللغوية والأدبية الواسعة، والمقدرة على التعبير واستنباط المعاني بالخيال الواسع من غير تكلف أو تصنع أو مجافاة للذوق الرقيق والطبع الأصيل»^(١).

ومن الصور الشعرية التي تأثر في بنائها الأندلسيون بمنهج القصيدة العربية، صورة المرأة والتغزل بها في النصوص المستقلة في غرضها المخصص للغزل، وفي القصائد المطوّلة التي تبنى على تقاليد القصيدة العربية، حيث الابتداء بالنسيب والتخلص للموضوع العام للقصيدة.

لقد تناول الشعراء الأوائل صورة المرأة بكل تفاصيلها الجسدية والنفسية، فهي نفسياً المعادل الذي يهرب إليه العربي من تعب وعناء الحياة القاسية، وجسدياً اختاروا لها أجمل الصفات التي اكتسبوها من حياتهم فعادةً يشبهون المرأة بالغزال ويسقطون عليها صفاته الحسنة، فهي جميلة

(١) خضر، حازم عبدالله، وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار

الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ١٩٨٧، ص ٣١٨.

رشيقة أسيلة مجرى الدمع، مهفهفة، بيضاء، وكانت صورة المرأة لديهم تقوم على اختيار المعاني الرقيقة، والألفاظ الجزلة المناسبة لغرض الغزل، وأظهر الشعراء الأوائل المرأة في غزلهم العفيف على أنها بعيدة المنال وغالبًا ما ترتبط صورتها بالرحيل الذي ينعكس سلبًا على نفس الشاعر.

ومن الصور التي تأثر بها شعراء الأندلس في تصويرهم للمرأة على نهج أوائل الشعراء ما جاء في قول الأخطل^(١):

أَسِيلَةُ مَجْرَى الدَّمْعِ أَمَّا وَشَاحُهَا فَيَجْرِي وَأَمَّا الْقَلْبُ مِنْهَا فَلَا يَجْرِي

يظهر الشاعر الصفات الجسدية للمرأة من خلال إبراز السمات المستحسنة فيها كدقة الخصر، وقد كُنِيَ عنها بقوله «أما وشاحها فيجري»، وهي ضخمة الساقين لعدم جريان القلب أي الخلخال.

وتظهر المرأة في شعر الأوائل على أنها متزينة، تختلف عن بقية

(١) الاخطل، غِيَاثُ بْنُ غُوْثٍ التَّغْلِبِيُّ، الديوان، صنعة السُّكَّرِيِّ، تحقيق: فخر الدين قباوة،

دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٧١م، ص ١٣٥.

النسوة، وهي ضامرة البطن غير مفاضة، وكثرت هذه الصورة في أشعارهم

«ومَدَّحهم بضمور الكُشْح، وجولان الوُشْح، وصُموت القلبِ والخلخال

وامتناع الخدام من الحجال كثير»^(١) وقد استخدم الشعراء تلك المعاني

للكناية عن امتلاء جسد المحبوبة كقول النابغة^(٢):

عَلَى أَنْ حَجَلَيْهَا وَإِنْ قُلْتُ أَوْسَعَا صَمُوتَانِ مِنْ مَلءٍ وَقِلَّةٍ مَنطِقِ

وقول خالد بن يزيد^(٣):

تَجُولُ خَلَائِلَ النِّسَاءِ وَلَا أَرَى لِرَمْلَةٍ خَلَائِلًا تَجُولُ وَلَا قُلْبًا

وقول امرئ القيس^(٤):

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢، ج ٣/٢٥٦.

(٢) النابغة، الديوان، تحقيق وشرح: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع،

تونس، د. ط، ١٩٧٦، ص ١٨١.

(٣) ابن خلكان، وفیات الأعيان، ج ٢، ص ٢٢٤.

(٤) امرؤ القيس، الديوان، ص ٦٠.

لطيفة طي الكشح غير مفاضة إذا انفكت مُرتجة غير متفال

لقد صاغ الأندلسيون صورهم، ورسموها على نهج صور الأوائل في تصوير المرأة على أجمل صورة وأبهى منظر، رغم اختلاف الطبيعة بينهم، وهو دليل على تمسك الشاعر الأندلسي بترائه، ومقدرته على مجارة الشعراء القدماء، وقد تنوعت صورة المرأة عند الأندلسيين، فهي -أي الصورة- تختلف من شاعر إلى آخر حسب مقدرة الشاعر الذهنية وسياقه الخاص وتجربته الذاتية.

ومن المعاني الشائعة لدى الأوائل التي تأثر بها الأندلسيون في تصوير المرأة قول ابن اللبانة الداني^(١):

مُهَفَّهٍ الكشح قريب الخطأ بعيد مهوى القُرْطِ طَوَّعِ العناق

وأكثر الأندلسيون من تشبيه المرأة بالغزال على غرار الأوائل كقول

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٣، ج ٢، ص ٤٤٨.

ابن أبي القاسم ابن العطار^(١):

بأبي غَزَالٍ سَاحِرُ الْأَحْدَاقِ مِثْلُ الْغَزَالَةِ فِي سَنَا الْإِشْرَاقِ
نَثَرُ الْعَقِيقِ وَنَظْمُ دُرِّ رَائِقٍ فِي مَرَشْفِيهِ وَتَغْرِهِ الْبَرَّاقِ
عُقْدٌ مِنَ السَّحْرِ الْحَلَالِ بِلَفْظِهِ وَهَآكُلُ مَعَاكِدِ الْمِثَاقِ

يصف الشاعر محبوبته ويخلع عليها صفات الجمال المكتسبة من الطبيعة المحيطة، فهي تسحر الأحداق كالظبية المشرقة، ثم يصف جمالها الشكلي والروحي فكلامها كنثر العقيق ونظم الدرّ والسحر الحلال، وتوفي بميثاقها بالإضافة لجمالها الشكلي، فأسانها كالدرّ المنظوم وثغرها برّاق، وهذه الصفات وغيرها من الصفات التي شاعت بوفرة عند شعراء الأندلس أظهرت للقارئ تجلّي تأثر الأندلسيين بالمشاركة، ولم يقف الأندلسيون عند هذا الحد من التصوير، بل تجاوزوا ذلك إلى تصوير أدق التفاصيل التي تنتج عن الحب كالفرّاق، والوشاية، والعذل والسفر، والظغن، ومعظم الأعراف

(١) ابن خاقان، فلائذ العقيان، ص ٤، ٨٨٥.

الشعرية التي ظهرت عند أوائل المشاركة.

وارتبطت صورة الليل بصورة المرأة، وأظهر الأندلسيون براعتهم ومقدرتهم في تصوير الليل كعنصر من عناصر الطبيعة التي يبثُّ فيها الشاعر مشاعره، فنجد صورة الليل تختلف من شاعر لآخر، حسب الحالة النفسية للشاعر، فتارة نجد شاعراً يتمنَّى ليله أن بطول، وآخر يريده قصيراً وآخر يصفه في مجلس السمر أو أثناء سفره، على أن التأثر في اختيار الألفاظ والمعاني، وإبداع التشبيهات والاستعارات، جاء بما جاءت به قرائحهم، وبما اكتسبوه من مخزونهم الثقافي والأدبي من الصور والمعاني التي شاعت عند المشاركة؛ إذ عدُّوها مصدر إلهام يستمدون صورهم منها.

ومن الصور المشهورة ليل الطويل المحمّل بالهموم الثقيلة على

نفس الشاعر قول امرئ القيس^(١):

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْضَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَلْوَانِ الْهُمُومِ لَيِّتَلِي

(١) امرؤ القيس، الديوان، ٤٢-٤٣.

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بُصْلِبِهِ وَأَزْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّ كَلٍ
 أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمِثْلِ
 فَيَالِكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ بِأَمْرَاسٍ كِتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلٍ^(١)

لقد اختار امرؤ القيس صورة معبرة لطول الليل الذي استحضر همومه فيه، إذ شبهه بأمواج البحر القويّة لتحويل حالته النفسيّة، واستعار لليلِهِ صلباً وأعجازاً ليظهرَ طولَ ذلك الليل وثقله، وأن آخره أصبح بعيداً عن أوّله، وفي هذه الليلة الطويلة المثقلة بالهموم على نفس الشاعر يخاطب الليل ويدعوه للانجلاء والانتهاء بالإصباح، ولكنه طال وكأنّ نجومه شُدَّتْ بأحبال من الكتان بصخور صلبة، وهذه الصورة تؤكد طول ليل الشاعر المفعم بالهموم.

وتأتي هذه الصورة عند الشاعر بشر بن أبي خازم بقوله^(٢):

-
- (١) الأمراس: جمع مَرَس وهو الحبل؛ صُمِّ وَأَصَمِّ، الصَّلْب، امرؤ القيس، الديوان، ص ٤٣.
 (٢) بشر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٢٦-١٢٧.

كَأَخْسَ نَاشِطٍ بَاتَتْ عَلَيْهِ بِحَرْبَةٍ لَيْلَةٍ فِيهَا جَهَامٌ
فَبَاتَ يَقُولُ: أَصْبَحَ لَيْلٌ، حَتَّى تَجَلَّى عَنْ صَرِيْمَتِهِ الظَّلَامُ

يصور الشاعر الثور الوحشي الذي بات ليلته المطيرة المحفوفة
بالمخاطر والبرد والظلام، فبات ليلته يخاطب الليل ويطلبه الانصرام
والانجلاء وابتعاد الظلام.

ولازمت صورة الليل في قصة الثور الوحشي عند معظم الجاهليين،
الجانب النفسي المتأزم الذي يدعوه لانتظار الأمل عند الصباح^(١)، ولعلّ هذا
ما ذهب إليه امرؤ القيس في انتظار الصباح الذي يجلو هموم ليله الطويل
«وهذا التصوير يتضمن معنىً رمزياً للضوء والظلام»^(٢)، عند الجاهلي فهي
صور عميقة تتجاوز الوصف الخارجي للأشياء.

(١) الجاسم، أحمد موسى، شعر بني أسد في الجاهلية، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١،
١٩٩٥، ص٣٤٤.

(٢) ياكوبي ريناته، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى ربابعة،
مؤسسة حمادة للنشر، غرند، ط١، ٢٠٠٥، ص١٢٥.

تأثر الشعراء الأندلسيون بالتصوير الفني لليل عند المشاركة، وجاءت

صورة الليل عندهم تمثل انعكاساً لتفسيّة الشاعر، ومجالاً لتفريغ المشاعر

التي تجيش بها نفسه، وتنوعت صورة الليل عند الشعراء الأندلسيين، فتارةً

يكون طويلاً مثقلاً بالهموم على نفس الشاعر يتمنى انجلاءه، كقول الشاعر

أبي المخشى عاصم بن زيد^(١):

وَهَمٌّ ضَافَنِي فِي جَوْفِ لَيْلٍ كَلَامَ مَوْجَيْنِهَا عِنْدِي كَبِيرُ

فَبَتْنَا وَالْقُلُوبُ مُعَلَّقَاتٌ وَأَجْنَحَةُ الرِّيحِ بِنَا تَطِيرُ

قامت الصورة على استعارة الموج ونقل دلالتها إلى عنصرين

اجتمعا على نفسيّة الشاعر هما الليل والهمّ، فالليل عند الشاعر ثقل

يعصف به كال موج الكبير المتلاطم لهول حجم الهم الذي ضافه في تلك

الليلة، على خلاف تلك الصورة يتمنى ابن زيدون على ليله أن يطول؛ لأنه

يتذكر العهد الجميل مع محبوبته، وينعم به وهو يتذكر محبوبته لا يريد أن

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ١، ج ٢، ص ٧٧٩.

يُنتهي بقوله^(١):

يَا لَيْلُ طُلْ لَا أَشْتَهِي إِلَّا كَعَهْدِ قِصَاصِ رَكْ

لَوْ بَاتَ عِنْدِي قَمَرِي مَا بَتُّ أَرَعَى قَمَرَكُ

وتعددت ملامح هذه الصورة عند ابن زيدون وتكررت في قوله^(٢):

وَلَيْلٍ أَدْمَنَّا فِيهِ شُرْبَ مُدَامَةٍ

إِلَى أَنْ بَدَا لِلصُّبْحِ فِي اللَّيْلِ تَأْثِيرُ

وَجَاءَتْ نُجُومُ الصُّبْحِ تَضْرِبُ فِي الدُّجَى

فَوَلَّتْ نُجُومُ اللَّيْلِ، وَاللَّيْلُ مَقْهُورُ

فَحُزْنَا مِنَ اللَّذَاتِ أَطْيَبَ طَيْهَا

وَلَمْ يَعْرِضْنَا هُمْ، وَلَا عَاقَ تَكْدِيرُ

(١) ابن زيدون، الديوان، ص ٢٠٨.

(٢) ابن زيدون، الديوان، ص ٢١٠.

خَلَا أَنَّهُ لَوْ طَالَ دَامَتْ مَسَرَّتِي

وَلَكِنْ لِيَالِي الْوَصْلُ فِيهِنَّ تَقْصِيرُ

لقد صَوَّرَ الشاعر ليله القصير الذي تلذَّذَ به حتى انقضى دون أن يشعر

به بالجيش المهزوم أمام جيش الصبح، إذ استعار الفعل «تضرب» من دلالة

ضرب الجبش في المعركة للصبح، والفعل «وَلَّتْ» من دلالة الهزيمة التي

أسقطها على الليل.

لقد أبدع الأندلسيون في تصوير الليل واختراع صور جديدة له برعوا

بها، وجاءت بها ثقافتهم الأدبية الواسعة، وقد ظهرت لديهم صورٌ جديدة،

تكشف عن التخيل الأندلسي كقول غالب بن رَبَاح الحَجَّام^(١):

انْظُرْ إِلَى زُهْرِ النُّجُومِ وَقَدْ بَدَتْ فِي الْبَحْرِ تَعْجِبُ ذَاتِهَا مِنْ ذَاتِهَا

فَكَأَنَّهَا سَرَبُ الْحِسَانِ تَطَلَّعَتْ لِتَرَى مِنَ الْمَرَاةِ حُسْنَ صِفَاتِهَا

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، ق ٣، ج ٦، ص ٦٢٣.

يصوّر الشاعر عناصر الليل ومكوناته الجمالية النجوم والأنواء،
وانعكاسها في البحر كأنها سَرَبٌ من النساء الحسان اللاتي ينظرن إلى حُسْنِهِنَّ
في المرأة تبدو هذه الصورة بسيطة وألفاظها سهلة قريبة، غَيْرَ أن الشاعر أبدع
في قلب التشبيه، فالشائع أن تشبه النساء بالنجوم لوقوع وجه الشبه وهو
الجمال والنور، فيها أكثر منه في وجوه النساء.

وأبدع ابن عبدون في تصوير الليل واختيار التشبيه الفريد له حين مدح
المتوكل ابن الأفطس في قوله^(١):

كَأَنَّمَا اللَّيْلُ زَارَ الْأَرْضَ ذَا شَغَفٍ فَأَكْبَرْتُ وَضَلَّ أَخَوِي اللَّوْنُ ذَا عَوْرِ

كَأَنَّمَا عَبَلَهُ وَاللَّيْلُ عَتَرَةً فِي جَمْعِ أَشْتَاتِهِ لَوْ كَانَ ذَا بَصْرِ

لقد خلع الشاعر على الليل صفة الأنسنة، وجعله ذا مشاعر جياشة

تجاه الأرض وقد اختار الشاعر الجاهلي عترة دون غيره لشدة سواد لونه

دون غيره من الشعراء، وهو يشترك مع الليل في السواد، ومن ناحية أخرى

(١) ابن عبدون، ديوان، ص ١٥٧-١٥٨.

ليظهر شغف الأرض واشتياقها لزيارة الليل رغم أنه يغمرها بسواده، كعبلة
وهي تشتاق لرؤية عنتره رغم سواد لونه.

لقد تنوّعت الصور الشعرية التي تأثّر فيها الأندلسيون بالشعراء
الأوائل من المشاركة في بناء قصائدهم، وتعدّدت، ولكن اكتفت الدراسة
باختيار بعض الصور المتنوعة التي تكشف عن محاكاة الشعراء الأندلسيين
للشعر المشرقي، والاستفادة منه بوعي ثقافي أدبي ناضج، وليس مجرد تقليد
وصبّ على قوالب السابقين.

ولا يعيب الشعراء تأثرهم في بناء صورهم بسابقيهم الأوائل من
شعراء المشرق؛ بل يُعد ذلك جزءاً من تفاعل الشاعر مع الماضي والمحافظة
عليه، ومحاكاته في معانيه، ومضامينه، وبنائه الفني.

الخاتمة

لقد تأثر شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس بمذهب الشعراء الأوائل تأثراً واضحاً في نصوصهم الشعرية، وقد أثبتت الدراسة أن شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس قد استطاعوا أن يحاكيوا الشعراء الأوائل، وينسجوا قصائدهم على غرار مذهبهم، وأن القصيدة العربية في الأندلس قد حافظت على التقاليد العامة للقصيدة من خلال الكشف عن مدى التأثير الواضح لمذهب الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي.

وتناولت الدراسة انتقال ودخول شعر الأوائل للأندلس، وكيفية دخوله من خلال الرحلات، وحركة الوافدين والرواة الذين حملوا معهم الدواوين الشعرية والكتب، وذكر أبرز المنقولات التي ساهم أبو علي القالي في نقل غالبيتها، ووضعها بين أيدي الأندلسيين الذين اهتموا بها، وكانت عنايتهم بها واضحة، من خلال الشروح، والدراسة، والرواية في مجالس الشعر والأدب والعلم، كما تناولت الدراسة مظاهر عناية الأندلسيين بشعر

الأوائل المنقول إليهم، من خلال التشجيع والحث من الحكّام على التبادل الثقافي مع المشرق، وإثراء المكتبات الأندلسية بالكتب والدواوين المشرقية، وإجزاء الأعطيات للشُّراح والمؤدّبين، وحركة الغناء في الأندلس التي ساهمت في تنقل الأشعار وتناولها.

استطاعت الدراسة الكشف عن مدى التأثير الواضح الذي ظهر في شعر الأندلسيين في تلك الحقبة بمذهب الشعراء الأوائل من خلال تحليل النصوص الشعرية على مستوى البناء أو المضمون.

وكشفت الدراسة هذا التأثير في المضامين الشعرية المختلفة والمتعددة، الأمر الذي دلّ على احتذاء الأندلسيين بالشعراء المشارقة، إذ جعلوه محطّ اهتمامهم، واقتدوا به، وقلّدوه، وصاغوا قصائدهم وفق تقاليده العامة، في مضامينه المختلفة: كالغزل وكل متعلقاته، والمدح والرثاء والهجاء وشعر الحروب، وغيرها.

وأظهرت الدراسة اعتماد الأندلسيين في بنائهم الفني لقصائدهم على

البناء الفني لمذهب الأوائل، إذ تأثروا به وبنوا قصائدهم وفق بناء القصيدة العربية في أسلوبها وألفاظها وتراكيبها وصورها، فقد جاءت ألفاظ قصائدهم قريبة من مفردات معجم الشعر القديم، وجاءت صورهم قريبة في الصورة القديمة التي شاعت عند الأوائل عامة، وتصوير الخيل والإبل والليل والمرأة، واستخدام التراكيب المناسبة لها خاصة.

وقد بينت الدراسة عناية الأندلسيين بشعر الأوائل من خلال توظيفه في أشعارهم من خلال التضمين للأبيات الشعرية، وأنصاف الأبيات؛ لخدم هذا التوظيف أفكار الشعراء، ويؤيد معانيهم ويعززها، كما عارض الشعراء قصائد متعددة للشعراء الأوائل وجاءت هذه المعارضة لإثبات قدرة الشاعر الأندلسي والقدرة على المحاكاة والإبداع، من خلال عدم الالتزام بموضوع القصيدة المعارضة، في معظم المعارضات، الأمر الذي يدل على ثقافة الشاعر الأندلسي، وقدرته على إظهار براعته في محاكاة النصوص القديمة، وإخراجها من مدلولاتها القديمة إلى مدلولات جديدة، تخدم رؤيته وفكرته

وتعبر عن تجربته الحضارية على الأرض الأندلسية التي يريد أن تصل
المتلقي.

واستطاعت الدراسة إبراز قضية التأثير والتأثير في الشعر الأندلسي
على أنها تمثل مرحلة التطور والتجديد في القصيدة العربية في الأندلس،
وتكشف عن قدرة الشعراء الأندلسيين وبراعتهم في توظيف التراث الأدبي
توظيفاً يخدم معانيهم وأفكارهم وإبداعاتهم في المحافظة على ذلك التراث،
والصياغة على غرارهِ والمحافظة عليه.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي، ت (٦٥٨هـ). (١٩٨٤).
الحلة السيرة في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولى للهجرة إلى
المائة السابعة، وضع حواشيه وعلّق عليه: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط ٢.
- إحسان عباس. (١٩٨٠). تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت،
ط ٧.
- إحسان عباس. (١٩٨٧م). رسائل ابن حزم الأندلسي، ج ٢/ ١٨٧، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.
- أحمد الشايب. (١٩٩٨). تاريخ النقائص في الشعر العربي، دار النهضة المصرية،
القاهرة، ط ٣.
- أحمد أمين. (١٩٦٩م). ظهر الإسلام، ج ٣/ ١٠٤-١٠٥، الطبعة الخامسة، دم، بيروت.
- أحمد شاکر غصيب. (١٩٨٩). أثر الإسلام في بناء القصيدة العربية، ص ١٧، دار الضياء،
عمان، ط ١.
- أحمد مطلوب. (١٩٨٦م). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج ٢/ ١١٠، مطبعة
المجمع العلمي العراقي، العراق، د ط.
- الاخل، غيّاث بن غوث التغلبي، ١٩٧١م، ديوان، صنعة السُّكّري، تحقيق: فخر الدين
قباوة، دار الفكر، دمشق، ط ١.
- أرسطو طاليس. (١٩٧٣). فن الشعر، ص ٢٣٢، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة،
بيروت.
- الأسود بن يعفر، الديوان، جمعة: نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية
الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، دم، دط، دت.
- الأصبهاني، عماد الدين أبو عبدالله محمد. (ت ٥٩٧هـ)، خريدة القصر وجريدة العصر.
المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د. ط)، ١٩٦٤.
- الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦هـ/ ٥٧٦م). (١٩٨٣). الأغاني، ج ١٣/ ١٥، تحقيق
وإشراف مجموعة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، د ط.

- الأعشى الكبير (مَيْمُون بن قَيْس)، ١٩٨٧، الديوان، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الأعلام الششمري، يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي (ت ٤٧٦ هـ). أشعار الشعراء الجاهليين الستة، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
- الأعلام الششمري، يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي (ت ٤٧٦ هـ). (١٩٩٤). أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى، ت: (٤٧٦ هـ): تحقيق عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، حققه وعلّق عليه زهير عبد المحسن سلطان مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الثانية.
- الأعمى التّطيلي، (١٩٨٩). الديوان، أبي جعفر أحمد بن عبدالله، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- الأعمى التّطيلي، (١٩٨٩). الديوان، أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط.
- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (١٩٨٩). الموازنة بين أبي تمام والبحري، تحقيق: قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط.
- امرؤ القيس، الديوان، بشرح أبي سعيد الشكري، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمّد الشوابكة، ج ١، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط ١، ٢٠٠٠.
- امرؤ القيس، الديوان، حققه وبوّه وشرحه: حتّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٨٩.
- أمية بن أبي الصّلت، الديوان، تحقيق بهجه عبد الغفور الحديثي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط ٢، د. ت.
- بالثيا، أنخل جثالث. (١٩٥٥). تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، من مختارات الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى.
- ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنبريني. (٢٠٠٠ م). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق ١/ ج ٢/ ٦١٤، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى.

- بشر بن أبي حازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
- ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك، ت (٤٩٤-٥٧٨ هـ). (١٩٦٦). كتاب الصلة (ق ١، ج ٥ / ٢٩٢-٢٩٣). الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، دون طبعة.
- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس، بيروت، ط ١، ١٩٨٣.
- البطليوسي، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب (ت ٤٩٤ هـ)، (١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م). الأشعار الستة الجاهلية، تحقيق ناصيف سليمان عواد ولطفي التومي، منشورات المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت-.
- البقاعي، محمد خير. (١٩٩٨). دراسات في النص والتناصية، مقالات مترجمة لنقاد غربيين، مقال «ليجرار جينيت»: الأدب على الأدب، مركز الإنماء الحضاري، دم، ط ١.
- البكري، (١٩٨٤). سمط اللاكئي، الجزء الأول، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه: عبدالعزيز الميمني، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- بلوحي، محمد. (٢٠٠٠ م). الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دم، د ط.
- بنيس، محمد. (٢٠٠١ م). الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢.
- بهنام، هدى شوكت. (٢٠٠٠ م). مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي دراسة موضوعية فنية، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط ١.
- بهنام، هدى شوكت، (٢٠٠٠ م). مقدمة القصيدة العربية في الأندلس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- تأبط شرأ، الديوان، ثابت بن جابر بن سفيان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٨٤.
- التطاوي، عبدالله. (١٩٨٨). المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.

- التميمي، شاكِر هادي. (٢٠١٢). البُنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الصادق الثقافية، دم/ ط ١.
- الجاسم، أحمد موسى، شعر بني أسد في الجاهلية، ص ٣٤٤، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١، ١٩٩٥.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، (١٩٨٠). الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط.
- جرجي زيدان. (١٩٩٢). تاريخ آداب اللغة العربية، يشتمل على تاريخ آداب اللغة العربية في عصر الجاهلية وصدر الإسلام، والعصر الأموي، ج ١ / (٨٢-٨٥)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دون طبعة.
- جرير، الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.
- الجُمحي، محمد بن سلام، ت: (٢٣١هـ). (د. ت). طبقات الشعراء، مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- جودت فخر الدين. (١٩٨٤). شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص ٢٠٧، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ١.
- الجيلالي، سلطاني، «(د. ت). الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي»، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الحاوي، إيليا. (١٩٨٣). شرح ديوان الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عُقال (ج ١/ ٥٣)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١.
- ابن حجة الحموي: تقي الدين أبو بكر علي، (ت ٨٣٧هـ / ١٤٣٢م). (١٩٩١). خزائن الأدب وغايته الأرب، شرح عصام شعيثو (ج ١/ ٣٢٩)، منشورات دار الهلال، بيروت، ط ٢.
- الحجي، عبدالرحمن (١٩٧٦). التاريخ الأندلسي، دار القلم، بيروت، (د. ط).
- ابن الحداد الأندلسي، ١٩٩٠، الديوان، جمعه وحققه يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١.

- حسن، إبراهيم حسن، (د. د. ت). تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الأندلس.
- أبو حسين، محمد صبحي. (٢٠٠٣). صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين. عالم الكتب الحديث، إربد، (ط١).
- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت ٤٥٣هـ). (١٩٩٦). زهر الآداب وثمر الآداب (ق ٣/ ٣٤١)، تحقيق: قاسم محمد وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط.
- الحطّينة، ١٩٩٨. ديوان، شرح أبي سعيد السُّكَّري، دار صادر، بيروت، ط ٢.
- الحميدي، أبو عبدالله محمد بن أبي نصر، ت: (٤٨٨هـ / ١٠٩٥م). (١٩٨٣). جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، القسم الأول، حققه وقدم له ووضع فهرسه: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية.
- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيدالله القيسي الاشيلي، (ت: ٥٢٩هـ / ١١٣٥م)، (١٩٨٣). مطمح الأنفس ومسرح التآس في مُلح أهل الأندلس، تحقيق محمد علي الشوابكة، دار عمار، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١.
- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيدالله القيسي الاشيلي، ت (٥٢٩هـ)، (٢٠١٠). فلانة العقيان ومحاسن الأعيان ج ٣/ ٦٠٥، تحقيق: حسين يوسف خريوش، عالم الكتب الحديث والنشر والتوزيع، إربد، الطبعة الأولى.
- خضر، حازم عبدالله، ١٩٨٧ وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- ابن خفاجة، (١٩٧٩). الديوان، تحقيق سيد غازي، منشأة معارف الإسكندرية، الإسكندرية.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، ت (٨٠٨هـ). (١٩٩٢). المقدمة، الجزء الثالث، تحقيق المستشرق: كاترمير، عن طبعة باريس سنة ١٨٥٨، مكتبة لبنان، بيروت.

- ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، ت(٦٠٨-٦٨١هـ). (١٩٦٩م). "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج٢/ (٢١٨-٢١٩)، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط.
- خليف يوسف. (د. ت). دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي، القاهرة.
- خليف، يوسف، (د. ت). في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة.
- خليل إبراهيم السامرائي، وآخرون، (٢٠٠٠). تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد، بيروت، د. ط.
- الخنساء، السّلمية تماضر بنت عمرو بن الشريد. الديوان، تحقيق: اسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي، دمشق، (د. ط)، ١٩٨٠.
- ابن خير الاشيلي، أبو بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة الأموي المتوفي سنة (٥٧٥هـ). (١٩٩٨). الفهرسة، حقّقه ووضع حواشيه: محمد فؤاد منصور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى.
- الدبّاغ: أبو زيد عبد الرحمن بن محمّد الأنصاري، ت(٦٩٦هـ). (٢٠٠٥م). معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان (ج٣/ ١٩٦)، تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١.
- ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن الحسن، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧.
- ابن درّاج القسطلي، (ت ٤٢١هـ / ٩٥٨م)، الديوان، حقّقه وقَدّم له محمود علي مكّي، من منشورات ومؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود للإبداع الشعري، (ص١٦٠-١٦٦)، د م، ط٢، ٢٠٠٤.
- الدمشقي الصالحي، الإمام أبو عبد الله محمّد بن أحمد بن عبد الهادي (ت٧٤٤هـ/ ١٣٧٠م). (١٩٩٦). طبقات علماء الحديث، تحقيق: أكرم البوشي وإبراهيم الزبيق، (ج١/ ١٩٥-١٩٨) الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- أبو ديب، كمال. (١٩٨٦). الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١.

- ديوان قيس بن الخطيم، (١٩٦٧). الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
- أبي ذؤيب الهذلي، (١٩٩٨). الديوان، شرحه وقدم له ووضع فهارسه، سوهام المصري، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١.
- أبي ذؤيب الهذلي، (١٩٩٨). الديوان، شرحه وقدم له ووضع فهارسه، سوهام المصري، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١.
- الذهبي، الإمام شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، ت (٧٤٨هـ / ١٣٧٤م). (٢٠٠٠م). سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوطي (ج ٥/ ١٦٩-١٨١) الطبعة الخامسة، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- راضي، علي محمد. (١٩٦٧). الأندلس والناصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط).
- رجاء عيد. (د.ت). القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط.
- رحمن غركان. (٢٠٠٤). مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ابن رشيقي القيرواني، أبو علي الحسن بن علي الأزدي (ت ٣٤٦هـ)، (١٩٥٥). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د. ط.
- الركابي، جودت، (١٩٧٠) الطبيعة في الشعر الأندلسي. (د. ن)، دمشق، (د. ط).
- روبرامتر، ماريا خيسوس. (١٩٩٩). الأدب الأندلسي، من كتب المشروع القومي للترجمة، ترجمة وتقديم: أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة.
- ريتا عوض. (١٩٩٢). بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط ١.
- ريناته، ياكوبي، (٢٠٠٥). دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى رابعة، مؤسسة حمادة للنشر، غربد، ط ١.

- الزبيدي: أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، ت: (٣٧٩هـ). (د. ت). طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف.
- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح ودراسة: علي إبراهيم أبو زيد، دار الكتاب الجامعي، العين، ط١، ١٩٩٣.
- الزواوي، خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوتنجمان، الجيزة، مصر، ط١، ١٩٩٢.
- ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبدالله، الديوان، دون محقق، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.
- السمعاني، عيد الكريم بن محمد بن منصور، (١٩٨٨). الأنساب، تحقيق: عبدالله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت.
- أبو سويلم، أنور عليان، ١٩٨٣ الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، ج١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١.
- شرح ديوان المهلهل، عدي بن ربيعة، شرح وتحقيق: محمد علي أسعد، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- ابن شرف القيرواني، أبو عبدالله محمد بن شرف، (ت ٣٩٠هـ / ٤٦٠م)، الديوان، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د. ط، ١٩٧٧.
- ابن شهيد الأندلسي. (٢٠١٠م). رسالة التوايع والزوابع، صحتها وحقق ما فيها وشرحها: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ط٣.
- ابن شهيد الأندلسي، الديوان، جمعه وحققه: محمود علي مكّي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- شوقي ضيف. (١٩٩٠). الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة العاشرة "طبعة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل - القاهرة.
- شوقي ضيف: (١٩٩٠). الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة العاشرة "طبعة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل - القاهرة.
- شوقي ضيف، (١٩٦٨م). المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة.

- صاعد أبو القاسم بن أحمد، (١٩٨٥). طبقات الأمم، تحقيق: حياة علوان، دار الطليعة، بيروت، (د. ط.).
- صبح، علي علي. (١٩٨٦). عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.
- الصفدي: صلاح الدين خليل بن أيبك. (١٩٧٤م). الوافي بالوفيات. ج ٢/٨٦، باعتناء س. ديسدرينغ، دار النشر، فرانكشتاين بفيسبادن، ط ٢.
- صليبا، حلا، (١٩٨٨). الاستعارة والمجاز المرسل، مراجعة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط ١.
- الضبي: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، ت: (٥٩٩هـ). (١٩٦٧). بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، إدارة إحياء التراث، دار الكاتب العربي، د ط.
- الضبي، أبو جعفر أحمد بن يحيى. (ت ٥٩٩هـ)، (١٩٨٩). بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس. دار الكتاب المصري، القاهرة، (د. ط.).
- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد. (١٩٨٢). عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١.
- طبانة، بدوي. (١٩٨٨). معجم البلاغة العربية، ص (١٩٣-١٩٧)، دار المنارة، جدة - دار الرفاعي، الرياض، ط ٣، مزيدة ومنقحة.
- طرفة بن العبد، عمر بن سفيان بن سعد بن مالك، (ت ٦٠ ق. هـ/ ٥٦٤م)، الديوان، شرح الأعلام الشُّتمري، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقّال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، (د. ط.)، ١٩٧٥م.
- عباس، إحسان. (١٩٨٦). تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخاصة.
- العباسي، عبد الرحيم بن أحمد، (ت ٩٦٣هـ). (١٩٤٧). معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، حققه وعلّق عليه ووضع فهرسه، محمد محي الدين عبد الحميد، (ج ١/ ٢٧٣)، دار عالم الكتب، بيروت، د. ط.
- عبد البديع، لطفي وآخرون، (٢٠١٢). الإسلام في المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط.

- عبدالله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٨٤.
- ابن عبدون، عبد المجيد بن عبدون اليابري الأندلسي، الديوان، تحقيق: سليم التنير، ص ١٧١، دار الكتاب العربي، دمشق، ط ١، ١٩٨٨.
- أبو العدوس، يوسف، (١٩٩٧). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط ١.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (ت ٣٩٥هـ / ٤٦١م)، (١٩٨٤). كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد تميمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢.
- عكاوي، إنعام فؤال. (١٩٩٢). المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١.
- عكاوي، إنعام فؤال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.
- علي أدهم، (١٩٦٤). عبدالرحمن الداخل، تقديم: عباس محمود العقاد، دار الهلال، القاهرة، (د.ط).
- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، شرحه وقدم له: علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.
- عنتر، الديوان، دق، دار الكتب العلمية، د ط، ١٩٩٥.
- الغندجاني، الأسود أبو محمد الأعرابي، (ت ٤٣٠هـ). (١٩٨١م). أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، حققه وقدم له: محمد علي سلطاني، (ص ١٨٣)، مكتبة الغندجاني، دمشق، ط ٢.
- غومس، غرسية. (١٩٩٩). ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ترجمة وتقديم: محمود علي مكي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د.م.
- القيومي، محمد إبراهيم. (د.ت). تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس.
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، (ت: ٣٥٦هـ). (١٩٨٧). الأمالي، (ج ١/٢٣)، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الجيل، بيروت، ط ٢.

- القرطاجني، أبو حسن حازم بن محمد. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢، ١٩٨١ م.
- القرطاجي، أبو الحسن حازم، (ت ٦٨٤هـ - ١٢٨٥م). (١٩٨١م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢.
- القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت ٤٦٣هـ - (١٩٨١). بُهْجَةُ الْمَجَالِسِ وَأُنْسُ الْمُجَالِسِ وَشَحْذُ الذَّاهِنِ وَالْهَاجِسِ، تحقيق: محمد مرسي الخولي، (ق ١ ج ٢ / ٤٧٦)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢.
- القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت ٤٦٣هـ - (١٩٨١). بُهْجَةُ الْمَجَالِسِ وَأُنْسُ الْمَجَالِسِ وَشَحْذُ الذَّاهِنِ وَالْهَاجِسِ، تحقيق: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- القفطي: الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، ن (٦٢٤هـ). (١٩٨٦م)، أنباه الرواة على أنباه النحاة، ج ٢ / (١١٨ - ١١٩)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٣٩٠ / ٩٥٦م). (١٩٨٨). العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، ج ٢ / ٧٠٢)، دار المعرفة، بيروت، ط ١.
- قيس الملوّح، الديوان، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
- القيسي، فايز عبد النبي، (١٩٨٩). أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان.
- الكبتي، محمد شاکر. (٧٦٤هـ). (١٩٧٤م). فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، ج ٣ / ٢٨٣، دار صادر، بيروت، ط ١.
- ابن كثير الدمشقي، عماد الدين أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير، (ت ٥٧٧هـ). (١٩٩٠). البداية والنهاية، تحقيق وتصحيح: مجموعة من الناشرين تحت إشراف الناشر، مكتبة المعارف، بيروت، ط ٢.
- لويس، سيسيل دي، (د. ت). الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الفليح للطباعة والنشر، الكويت، د. ط.

- محمّد أحمد جاد المولى بك وآخرون. (١٩٤٢م). أيام العرب في الجاهلية، (د. ط)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.
- محمود، نافع. (١٩٩٠). اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، الطبعة الأولى.
- مراشدة، علي. (٢٠٠٦). بنية القصيدة الجاهلية، "جدارا للكتاب العلمي - عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط ١.
- المراكشي، عبد الواحد بن علي، (١٩٦٣). المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب، الدار البيضاء، (د. ط).
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن، (ت: ٤٢١هـ / ٥٩١م)، (١٩٩١م). شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ق ١ / ٢٠، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط ١.
- المُرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس، (١٩٨٠). زاد المسافر وغُرّة مُحَيّا الأدب السافر، تحقيق: عبدالقادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت.
- مصطفى عليان عبدالرحيم، (١٩٨٤م). تيارات النقد العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١.
- المعتمد بن عبّاد، الديوان، جمع وتحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مراجعة طه حسين، دار الكتب المصرية، ط ٢، ١٩٧٩.
- المغربي، ابن سعيد، (١٩٥٥). المغرب في حُلَى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة.
- المقري التلمساني أحمد بن محمد بن أحمد المقري. (١٩٨٨م). نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج ٣ / ١٧٧، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت.
- منصور، حمدي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، دار الجوهرة، عمان، ط ١، ٢٠٠٣.
- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري ت (٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
- النابغة الجعدي، قيس بن عبدالله بن عدس بن ربيعة بن جعدة، الديوان، جمع وتحقيق: واضح الصّمّد، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.

- النابغة، (١٩٧٦). الديوان، تحقيق وشرح: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د. ط.
- نجا، أشرف محمود. (١٩٩٨). قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف، دار المعرفة، الإسكندرية، ط ٢.
- النصراوي، كريم عبد الواحد. (٢٠٠٥). مهيئات ملكة الشاعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، مجلة جامعة أهل البيت، العراق.
- النصير، ياسين. (١٩٩٣). الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ط.
- ابن هُذَيْل الأندلسي، علي بن عبد الرحمن. (٢٠٠١م). حلية الفرسان وشعار الشجعان، من إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط ١.
- هلال، محمد غنيمي. (١٩٨٢). النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، ط ١.
- هنري بيرس. (١٩٨٨). الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمه الوثائقية، ترجمة، أحمد مكّي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى.
- الولي، محمد، (١٩٩٠). الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والتقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١.
- الياسين، إبراهيم منصور محمد. (٢٠٠٦). استحياء التراث في الشعر الأندلسي «عصر الطوائف والمرابطين»، عالم الكتب الحديث، إربد، ط ١.
- اليوسف، يوسف. (١٩٨٠م). مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط ٢.
- اليوسف، يوسف. (١٩٨٢). الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، (ص ٣٨-٤٩)، دار الحقائق، (د.م)، ط ٢.

الفهرس

المقدمة	٥
الفصل الأول: مفهوم مذهب العرب الأوائل في الشعر	٩
العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين سبل القول على طريقة مذهب العرب الأوائل في الشعر	١٨
اتخاذ معايير عمود الشعر العربي القديم أساساً للحكم على شعر الأندلسيين	٤٣
الفصل الثاني: تأثير مذهب الشعراء الأوائل في مضامين الشعر الأندلسي	٥٠
الغزل	٥٥
توظيف أعلام الشعر المشرقي	٧٠
المدح	٨٥
الهجاء	١٠٩
رثاء الأفراد	١٢٢
الفصل الثالث: تأثير شعر العرب الأوائل في بناء الخطاب الشعري الأندلسي	١٣٢
التقاليد العامة للقصيدة	١٣٦
التضمين	١٦٨
المعارضات الشعرية	١٨٨
الصورة الشعرية	٢٦١
الخاتمة	٢٩٦
المصادر والمراجع	٣٠٠
الفهرس	٣١٣

المعلومات الشخصية

الاسم: معين خليف القرالة

التخصص: ماجستير اللغة العربية وآدابها

الكلية: الآداب

السنة: ٢٠١٥م.

هاتف رقم: ٠٠٩٦٢٧٨٥٩٨٣١٠٦

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com

www.moswarat.com

رَفَع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



دار الفاروق للنشر والتوزيع

عمان - العبدلي - عمارة جوهرة القدس

تلفون: ٠٠٩٦٦٤٦٤٠٠٦٤

E-mail: daralfarouq@yahoo.com



9 789957 605438